LA POESIA

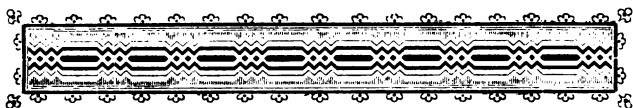
DRAMMATICA PASTORALE

IN ITALIA

DI

ACHILLE MAZZOLENI

BERGAMO
STABILIMENTO TIP. FRATELLI BOLIS

1888.

INDICE DEI CAPITOLI

I

I drammi antichi e l'elemento nuovo.

Il teatro nel cinquecento ebbe due opere drammatiche originali e sue, che dopo la *Gerusalemme* furono anche le due opere più insigni dello scorcio del secolo: l'*Aminta* e il *Pastor Fido* ». Così il Carducci [1]), e dice bene, perchè il genere letterario che esse opere presentano è tutto proprio di quell'epoca ed offre caratteri affatto originali; voglio dire che all'elemento tragico dei drammi anteriori ne innestò con felice risultato un altro, l'elemento cioè pastorale, quello dell'egloga vergiliana, degl'idilli di Teocrito e Mosco, rispondente all'idealismo artistico italiano di quel secolo e fecondo per l'arte di

1) *Studi letterari* (pag. 133), Livorno, Vigo, 1880.

nuovi indirizzi. Così il dramma, inspirandosi alle bellezze della natura, entrando, per così dire, in un mondo fino allora per esso ignorato, e attingendo nuova vita a quell'amore entusiastico, il quale era frutto dello spirito romanzesco che animava le splendide corti del cinquecento, si presentò sotto diversa forma, assunse nuovi atteggiamenti e ottenne plausi e favori. Non è dunque senza importanza il seguire mano mano il sorgere, lo svolgeri e il perfezionarsi di questo nuovo genere nella storia della nostra letteratura.

Nel quattrocento noi assistiamo ad un'importante trasformazione di quei rozzi drammi privi di unità, senza intreccio e senz'arte che si chiamavano Misteri e che si svolgevano intorno ad argomenti tratti dalla Bibbia o dalle vite dei Santi, li vediamo cioè, dalle pareti mistiche e tetre delle chiese, uscire all'aria libera delle piazze, e alla luce del sole acquistare non poco di quella gaiezza, di quella libertà, di quel colorito fantastico, che emana dall'ambiente popolare. Ma noi ci troviamo in pieno periodo principesco, vale a dire nel bel mezzo di quel periodo storico nel quale tutto il movimento civile, artistico e letterario s'era raccolto e concentrato nelle corti dei principi e dei signori; ora, potevano le sacre Rappresentazioni colla lor veste così semplice e così ingenua, con quel carattere ancora misterioso e sacro trovar facile accoglienza nelle corti, alle quali i dotti affluivano da tutte le parti recando i codici dei classici greci e latini e dove li interpretavano e commentavano? Esse adunque trovarono chiuse

le porte delle corti, al pari delle canzoni del popolo gioconde e lascive. Pertanto da una parte i dotti che non si curavano di rivolgersi al popolo, che il solo latino reputavano degno strumento dell'arte, dall'altra invece la ingenua tradizione popolare, che amava attingere alla pura realtà del presente e vestire le sue fantasie delle schiette forme volgari.

Inoltre in questo periodo nella poesia pastorale, accanto alla corrente antica convenzionale, intenta a rappresentare la vita campestre come espressione di sentimenti e fantasie di ogni specie, tendenza ereditata dall'egloga vergiliana, che sotto il velame pastorale accennava a fatti di diversa indole e spiccatissima nel Medio Evo per le egloghe dell'Alighieri, del Petrarca e del Boccaccio, comincia a manifestarsi una nuova corrente semplice, schietta, realistica, rispecchiante in sè il sentimento vivo della natura, e più propria dell'egloga teocritea, che cantava la vita pastorale senza allegorie, e la troviamo già nelle egloghe di Battista Mantovano e ancor più palese nella Nencia da Barberino. Ora, questo accordo tra l'antico e il nuovo, che, come ha bene osservato il Carducci [1]), era pur nel fondo di tutte le fantasie del Medio Evo ed era già stato con intenzione d'artista tentato dal Boccaccio nella Teseide, nel Filostrato, nel Filocopo e nell'Ameto,

1) *Discorso sopra le poesie toscane di A. Poliziano*, premesso all'edizione del Poliziano, Barbera 1863, pag. XXV; cfr. Eliodoro Lombarbi: *Scienza ed Arte in Italia* (Medio Evo e Rinascimento) parte 2.ª, Bergamo, tip. Gaffuri e Gatti, 1879, e *Vittorio Rossi*, *Battista Guarini e il Pastor fido*, pag. 162 sgg. Torino, Lœscher, 1886.

venne nella seconda metà del secolo XV inconsciamente, si può dire, ripreso e maturato da quella mente così felice che in sè contemperava le qualità le più opposte, quella di scrittor dotto e di scrittor popolare, cioè da Angelo Poliziano.

II

Il Poliziano e l' Orfeo.

Grande impulso allo svolgersi e al progredire della drammatica pastorale lo diede l'egloga, quale si presenta nella seconda metà del secolo XV. Essa dopo il Boccaccio era sempre più andata preferendo la forma dialogica al monologo, sino a divenire al tempo del Poliziano veramente rappresentativa [1]), e le egloghe pastorali della fine del quattrocento e del principio del cinquecento erano destinate alla rappresentazione nelle corti italiane del rinascimento, per cui non a torto il Guarini [2]) sostiene come la pastorale non sia che una espansione dell'egloga; ma errerebbe colui che non annettesse la debita importanza nella storia di tale drammatica alla comparsa sulle scene di alcuni drammi della fine del quattrocento già in sè aventi tutti

1) Rossi: op. cit., pagina 164 sgg.

2) *Compendio della poesia tragicomica tratto da' due Verrati*, per opera dell'autore del *P. Fido*. Venezia, G. B. Ciotti 1603, pagina 50 sgg.

scendo dei tentativi anteriori, dettava in lingua volgare la prima rappresentazione teatrale scritta non solo con eleganza, ma ancora con qualche idea di ben regolata azione che apparisse in Italia [1]).

In qual tempo il Poliziano abbia scritto l'*Orfeo* e in quale occasione questo sia stato rappresentato, fu posto in chiaro ultimamente con validi argomenti dal Del Lungo [2]), del quale altro qui non farò che riassumere le diligenti ricerche.

Ai 17 luglio 1471 il duca Galeazzo Sforza e la duchessa Bona di Savoia vennero a Mantova per conciliarsi col marchese Lodovico Gonzaga, dal quale ebbero splendido ricevimento, e in questa occasione vi venne pure il cardinale e vescovo di Mantova, che in que' giorni si trovava a Bologna, legato pontificio di papa Paolo II. Il Poliziano, che ancor diciasettenne era allora al servizio del duca Lorenzo de' Medici, fu dal detto cardinale invitato a scrivere un componimento teatrale, il che il giovane poeta fece nel breve spazio di due giorni [3]);

1) Anche il Crescimbeni (*Ist. volgar poesia,* Venezia, Lorenzo Basegio, 1731, vol. I, lib. IV. c. IX) considera il Poliziano come il primo che trattasse boscherecci argomenti in forma da mettersi in iscena « ed il Gravina (*Della ragion poetica*, Firenze, Bastianelli e C. 1771, l. II, par. XXII, p. 186) dice che il Poliziano fu uno di quelli che ardirono portar le Rappresentazioni pastorali fuori della linea, ove furon condotte da Greci e Latini ».

2) L'*Orfeo* del Poliziano alla Corte di Mantova: N. Antolog. 15 agosto 1881, cfr. Isidoro Del Lungo: *A. Poliziano*, N. Antolog. febbraio 1869, p. 225.

3) « La fabula di Orpheo, la quale ad requisitione del nostro Reverendiss. Cardin. Mantuano in tempo di duo giorni intra continui tumulti.... havevo composta ». Da una lettera del Poliziano a Carlo Canale, premessa nelle vecchie stampe dell' *Orfeo.*

e subito appresso, cioè tra il 18 e il 20 o 22 di luglio dello stesso anno 1471, venne dal cortigiano Baccio Ugolini procurata e preparata a Mantova la *Festa d' Orfeo* pel ritorno del cardinal Francesco Gonzaga. Pertanto, prima ancora che in Ferrara alla splendida corte del duca Ercole I si aprisse (25 gennaio 1486) quel teatro, che sorse così d'improvviso a tanta magnificenza, erasi a Mantova rappresentata un' azione, la quale per l'applicazione delle forme del Mistero popolare e religioso ad un soggetto classico e profano, segnava un nuovo indirizzo nell'arte drammatica italiana.

Nel 1490-91 la Rappresentazione *de Orfeo e de Euridice*, racconciata, ripulita, addobbata con lusso di mitologia, formò oggetto di pratiche e preparativi alla corte dei Gonzaga e in quella Estense di Ferrara. Ma essa non comparve alle stampe che alcuni anni dopo in Bologna pe' torchi di Platone de' Benedetti, in un libretto assieme alle stanze, dedicato da Alessandro Sarti ad Antonio Galeazzo Bentivoglio, protonotario apostolico e arcidiacono di Bologna, a' 9 di agosto 1494, men che due mesi prima della morte dell'autore.

Nelle prime stampe e nei codd. chigiano e riccardiano l'*Orfeo* è una farsa disordinata e confusa, senza divisione di atti e di scene; irregolare e mal intrecciato il dialogo e ridicolo l'uscire improvviso d'Orfeo a cantare un' ode saffica latina in lode del cardinal Gonzaga. Quest'ode infatti non facea originariamente parte dell'azione, ma era stata dal Poliziano composta e dal Baccio recitata pochi

giorni dopo la rappresentazione dell'*Orfeo*, a nome di Lorenzo de' Medici, che augurava al cardinale di succedere a Paolo II, morto appunto ai 27 di luglio. L'autore stesso avea poca opinione del valore del suo componimento, e nella lettera al Canale lo chiamava ***fabula in stilo vulgare***, da far piuttosto vergogna che onore, insomma una cosa imperfetta, onde non pensò mai a pubblicarlo, e perciò il Sarti, quando lo diede a Bologna a stampare, affermò di sapere che quella stampa sarebbe dispiaciuta al Poliziano.

Nella seconda metà del secolo scorso il P. Ireneo Affò rinvenne nella libreria del suo convento di Santo Spirito in Reggio un antico codice contenente l'*Orfeo* col titolo di ***tragedia***, diviso in cinque brevi atti, e in molte parti diverso dall'*Orfeo* delle prime stampe: l'Affò giovandosi anche di un altro codice antico, procuratogli dal dott. Buonafede Vitali di Bussato, fece la sua edizione, corredandola di osservazioni e di note [1]). Il dialogo vi è assai più regolato, e lo stile sovente più elegante; omessa l'ode saffica al Gonzaga, vi è invece introdotto un bel coro in cui le Driadi piangono la morte di Euridice. Il Carducci [2]) crede che l'*Orfeo* delle prime stampe, chiamato favola, sia propria-

1) *Orfeo, tragedia di messer Angelo Poliziano* tratta da' due vetusti codici ed alla sua integrità e perfezione ridotta dal P. Ireneo Affò minor osservante. Venezia, appresso Giovanni Vitto, 1776. Vedila riprodotta con le note di Vincenzo Nannucci nella citata edizione del Carducci, pag. 113 sgg.

2) Discorso premesso all'ediz. cit. del Poliziano, pag. LXVI.

mente quello che il Poliziano compose in *tempo di duo giorni* nel luglio del 1471, ma che, divulgatosi malgrado la riprovazione dell'autore e volendosi rappresentare magnificamente in qualche corte d'Italia, l'autore stesso abbia pensato a ripulirlo, variarlo, accrescerlo, e ciò dopo il 1480, donde la seconda lezione l'*Orfeo* tragedia, richiamata in vita dal P. Affò. Il Del Lungo [1]) invece sostiene che in questo secondo *Orfeo* il Poliziano non pose mano, e spiega il fatto della prima lezione nelle antiche stampe coll'asserire che l'*Orfeo* favola venne ritenuto in vita e condottane copia sopra alcuna che l'autore avesse lasciato presso i Gonzaga da coloro che l'avevano ascoltato o in qualche modo conosciuto, a' quali doveva gradire che esso rimanesse anche come documento delle feste di Mantova; il che vedendo il Poliziano e che distruggerlo più non poteva, nè parendogli meritar le cure della correzione, lo abbia riconosciuto per suo tal-qual era e dichiarato al Canale i suoi intendimenti in quella lettera che saviamente, sin dalle prime stampe, gli editori premisero alla pubblicazione della favola: alla quale opinione si accostano anche il Cappelli e il Fornaciari [2]).

Comunque stia la cosa, certo è che nell'edizione dell'Affò l'*Orfeo* si può, e per l'argomento grave e patetico e per la catastrofe e per la divisione in

---

1) N. Ant. agosto 1881, p. 575 sg.
2) Raffaello Fornaciari: *A. Poliziano e le sue poesie volgari*, nel Liceo, febbraio 1883.

atti e per la parte che vi hanno i pastori e le driadi chiamarlo *tragedia pastorale*, perocchè anche i Cori ci offrono qualche somiglianza con quelli degli antichi tragici greci e latini, mentre così come lo possediamo nelle prime stampe ebbe dall'autore il solo appellativo di *fabula*, confermatogli dal Quadrio [1]), il quale, dopo aver come il Guarini sentenziato la favola pastorale altro non essere che un accrescitivo dell'egloga, tra le favole pastorali l'ebbe ad annoverare. E per vero questa favola d'*Orfeo* nata, si può dire, accanto all'*Arcadia* del Sannazzaro — il romanzo dei pastori intessuto di vaghissime egloghe — è essa medesima un'egloga ove si consideri il linguaggio e l'indole dei personaggi. Ma anche nella semplicissima tessitura delle prime stampe si scorgono già notevoli i germi di una poesia drammatica che ha del nuovo e del classico insieme, che presenta un non lieve progresso riguardo a tutto ciò che costituisce l'elemento fondamentale del dramma, cioè nel movimento e nella vita del dialogo, in un certo qual crescendo della passione, sia essa il cieco amor d'Aristeo o il dolore del vedovato Orfeo, nell'energica concisione di certe espressioni nel momento emozionale, infine nella spensierata allegria del coro delle Baccanti.

Qui noi abbiamo dinanzi l'episodio vergiliano

1) Francesco Saverio Quadrio: *Storia e Ragione d'ogni poesia*. Milano, presso Francesco Agnelli, 1741, vol. III.° parte 2.ª, p. 378 e 397.

delle Georgiche [1]) sotto una veste semplicissima, se si vuole, ma però sempre drammatica e nella quale le tinte classiche sembrano assumere novella freschezza e vigoria nell'adattarsi alle forme schiette della lingua volgare, della giovine poesia toscana, che, come bene osserva il Del Lungo, dimessavi la veste classica, balza a volte su la scena, con le popolari armonie d'una canzona, accompagnata dal suono degli strumenti musicali. Tale l'innovazione del Poliziano: alle storie dei due Testamenti e alle leggende medioevali è sostituita l'egloga, il teatro, uscendo dall'aria morta delle chiese, s'apre ai pastori siracusani e alla vergine dei misteri Traci; vi si sente la freschezza della poesia bucolica, vi si vede serpeggiare l'idillio teocriteo:

> Ha' tu veduto un mio vitellin bianco,
> Che ha una macchia nera in su la fronte
> E due pie' rossi e un ginocchio e 'l fianco ?
>
> (v. 17 sgg.)

Quale spontaneità d'affetto, quale scorrevole onda di poesia armoniosa nella canzona del pastore Aristeo! il poeta innamorato della vita rustica, il gentil descrittore della reggia di Venere, vi si ri-

---

1) Sarebbe bello uno studio intorno alla favola di *Orfeo e di Euridice* quale si ricava dagl'inni orfici e dalle tradizioni che se ne conservano presso molti scrittori greci, Panople, Plutarco, Giovanni Sarisbariense, e quale ci fu narrata dai classici, da Vergilio (*Georg.* IV 453-527) e da Ovidio (*Metam.* X 1-78) a Pindemonte (*Epistola* a Giovanni dal Pozzo v. 13 sgg.) ed a Gozzi (*Sermoni*, Milano, Bettoni, 1828 p. 119 sgg.).

vela già in tutta la sua potenza di artista [1]); sotto la sua penna le strofe acquistano in agilità, in snellezza, ed i concetti d'amore vi si snodano con efficace naturalezza.

Così la favola d'*Orfeo* differisce dalle rappresentazioni anteriori non solo per l'argomento e per l'elemento classico che le dà vita e colore, ma ancora per la grazia e per la fluidità dello stile, per la varietà dei metri, che segnano il passaggio da una condizione di persone ad un'altra, da uno ad altro affetto. In essa l'omerico giovinetto raggiunse lo scopo d'avvicinare la *rappresentazione* alla tragedia greca e latina per mezzo della lirica, mescolandovi all'ottava, metro narrativo, la terzina bucolica e la strofe lirica delle canzoni e delle ballate; chè anzi, secondo ha notato il Fornaciari, non manca in bocca a Orfeo qualche distico latino, secondo l'uso di quel tempo, ma qui al latino scritturale è sostituito il latino classico, onde potè dire a ragione il Giovio [2]) che il Poliziano portò fra il popolo i più stupendi fiori eletti da' greci e da' latini.

Ecco sotto quale aspetto l' *Orfeo*, nella maniera genuina in cui venne rappresentato alla corte di Mantova nel luglio del 1471 (rappresentazione che il Del Lungo nel suo interessante studio tentò di

---

1) Intorno a questo amore nutrito per la viva, la vera, la innocente natura, vedi Enrico Onufrio : *Il sentimento della natura nel Poliziano,* studio. Palermo, tip. del Giorn. di Sicilia 1884, in 16.

2) Jovius: *Elog. doct. vir.* Basileæ 1561.

seguire passo passo nel suo svolgimento e ne' suoi effetti sugli spettatori), deve essere considerato come il precursore dell'*Aminta* e del *P. Fido,* cioè come nutriente in sè i germi della poesia drammatica pastorale. La sua importanza viene poi ad accrescersi notevolmente ove si pensi che alla sua comparsa sulle scene si annodano i primi indizi di quel dramma musicale, che più tardi incontrò tanto favore e sì valenti cultori [1]; il prestigio delle decorazioni, la forma poetica delle rappresentazioni, l'ambiente nuovo in cui queste s'erano trasportate, tutto richiedeva che un altro elemento, di cui non poteano far senza, divenisse più intimo, più intrinseco alla natura del dramma, cioè l'elemento musicale; e nella favola dell' *Orfeo* questa opportunità l'offerse l'introduzione del coro alla greca [2]: così la parola fù anche dall'arte musicale avvalorata.

III

Il dramma pastorale dall' Orfeo all' Aminta.

Alla forma esterna dell'*Orfeo* si accostarono qual più qual meno i pochi saggi di drammi pastorali

---

1) Per tutto il secolo XIV soggetto della musica profana in Italia, osserva il Carducci (*Studi lett.* p. 370) erano state le ballate, quelle specialmente di una stanza e i madrigali, alcuni mottetti e cobbole, parecchie canzonette e rondelli francesi.

2) Nel 1859 il signor Germi vestì di note musicali l' *Orfeo*. Intorno ai codd. e alle stampe dell' *Orfeo* vedi il citato discorso del Carducci, pag. LXXVIII sgg.

della fine del secolo XV e del principio del XVI, come ad es. il *Cefalo* di Niccolò da Correggio (1486) in cinque atti di ottava rima non senza qualche coro, il *Timone* del Boiardo, il *Filostrato* e la *Panfila* di Anton da Pistoia, ed altri [1], scritti ad istanza del duca Ercole e alla corte di lui rappresentati, oppure composti sotto il pontificato di Alessandro VI, i quali segnarono il passaggio dalle rappresentazioni sacre un po' meno ecclesiastiche, come il *S. Giovanni e Paolo* del Medici, alla *Sofonisba* del Trissino e alla *Rosmunda* del Rucellai.

Nella prima metà del cinquecento la favola pastorale ha pure pochi e modesti, anzi oscuri cultori, i quali nel genere, nei modi, nella versificazione non sanno discostarsi dagli esemplari anteriori, e a ragione il Crescimbeni chiama tutte quelle produzioni sino all'*Egle* del Giraldi (1545) irregolari, non solo di atti e di scene, ma di versi e di favella. Dapprima per lo più si tessevano in terza rima, senza mescolamento di altri metri, come le già citate del Boiardo e di Anton da Pistoia, poscia si passò a intrecciare i metri, alternando or l'ottava ed ora la terza rima, come nell'*Amaranta* del Casalio, pubblicata nel 1558; finalmente, come ulteriore progresso, s'incominciò ad adoperare il

1) Vedi Crescimbeni: *Ist. volg. poes.* l. cit. — Giulio Cesare Becelli: *Della novella poesia.* Verona, per Dionigi Ramanzini, 1732, l. II, c. V, p. 164. — Carducci: *Discorso sul Poliziano,* p. LXVII. — Klein: *Geschichte des italienischen Dramas,* Leipzig, 1867, p. 41.

verso sciolto per il prologo e per il dialogo, mentre le stanze e le rime in forma di canzone furono riservate al coro: il primo esempio ce lo porge appunto la detta *Egle*. Questo riguardo alla forma; riguardo alla sostanza, solo devesi notare che questi nuovi drammi prendono dalla mitologia greca soltanto l'ambiente, mentre i primi, quali l'*Orfeo* e il *Cefalo*, vi attingevano e i fatti e l'ambiente. Si ebbe adunque nella prima metà del secolo XVI un periodo, piuttostochè di elaborazione, di transizione rispetto alla drammatica pastorale: gl'italiani in questo tempo si abbandonarono ai sogni deliziosi della poesia cavalleresca, e curarono il delirio lirico, giunto al colmo nell'*Aquilano*, nel *Cariteo* e nel *Tebaldeo*, con una doccia fredda di petrarchismo, di un petrarchismo rimesso a nuovo dal Bembo, languido e tanto lontano dal far popolare e facile [1]).

Intenti poi com'erano a coltivare l'antica tragedia e commedia classica, non s'avvidero così tosto del cammino agevole e fiorente che quel nuovo genere di arte drammatica schiudeva loro dinanzi. Solo alcuni poeti, quali l'Ariosto, l'Alamanni, Bernardo Tasso e Bernardino Rota, parte attingendo ai poeti bucolici di Grecia e di Roma, parte alle verginali bellezze della natura, con eglo- ghe terrestri o marittime, con idilli campestri o

1) Alessandro D'Ancona: *Studi sulla letter. ital. de' primi secoli*, Ancona, Morelli, 1884, pag. 230 sgg.

boscherecci appianarono tale cammino, preparando così il terreno al Tasso ed al Guarini.

Un fatto importante e forse non ancora preso nella dovuta considerazione è la comparsa dell'*Egle* di Giovanni Battista Giraldi, che venne nel 1545 dinanzi ad Ercole II e al card. Ippolito II, con musica di Antonio dal Cornetto e decorazioni di Girolamo Carpi, rappresentata in Ferrara, ed ivi stesso senza nota di stampa in quell'anno data alla luce [1]). È scritta in verso sciolto, divisa in cinque atti, e gli atti in iscene, con il coro pastorale e cantante. Veramente più che favola pastorale è abbozzo di poesia pastorale o *satira*, come l'ebbe a chiamare l'autore, sul genere del *Ciclope* di Euripide, poichè vi sono introdotti molti satiri e deî silvani a tessere insidie alle ninfe. La sua importanza non consiste dunque nella scelta dell'argomento e nell'intreccio, che è semplicissimo e per sè stesso di nessun interesse; essa si deve invece, come si è già detto, ricercare nell'applicazione dello sciolto al dialogo e della forma della canzone al coro, nonchè nello stile, che di natura sua è abbastanza dolce, pieghevole, scherzoso, accomodato all'indole del soggetto, e che in alcune parti arieggia di già a quello dell'*Aminta*, specialmente là dove *Egle* espone la dottrina degli Epicurei imparata dal suo Sileno (a. II. sc. I.). Ecco in che

1) *L' Egle*, satira di G. B. Giraldi, in 8, con premesso il ritratto dell'autore.

senso si devono intendere le parole degli eruditi del secolo scorso, quando affermano che il Giraldi *merita rara lode e grande per avere il primo di tutti rinnovata la satirica favola* [1]. È però da notare che non rare volte tali pregi sono menomati dall'incontro di motti e scherzi poco decenti e di parole e modi di dire antiquati che stonano in mezzo alla gioconda semplicità dell'azione e dello stile.

Un'altra favola pastorale che destò al suo tempo assai rumore è il *Sacrificio* di Agostino Beccari da Ferrara, rappresentata in tale città due volte nel 1554 con molta pompa davanti al duca Ercole II, con musica di Alfonso dalla Viuola, e l'anno appresso data alle stampe [2]. Questo componimento si presentò al pubblico come il primo che in siffatto genere raggiungesse la perfezione; ciò veniva annunziato dall'autore nel prologo, ciò si ripetè più tardi a chiare note da un editore: « avanti che il signor Beccari facesse questo suo *Sacrificio*, non si leggevano se non poche egloghe rozze, nelle quali sol due o tre persone parlavano » [3] oppure, come si espresse il Guarini [4]: « Agostino de' Beccari, onorato cittadin ferrarese, vedendo che nelle *Pompe di Adone* Teocrito aveva cominciato a dar forma e vita di dramma all'egloga, dilatò questo

1) Becelli, op. cit. p. 154.

2) Ferrara, pel Rossi, 1555, in 8.

3) Prefazione all'edizione di Ferrara, ad istanza di Alfonso Caraffa, 1587.

4) Guarini: *Compendio*, l. cit.

4

diverbio pastorale in una giusta rappresentazione, serbandole anche il nome primitivo, come il Tasso fece all'*Aminta.* » Ognun vede che questi giudizi, specialmente avuto riguardo alla precedenza in ordine di tempo dell'*Egle,* sono alquanto esagerati; pure qualche cosa di vero c'è in tali lodi, giacchè il merito del Beccari consiste nell'aver posto sulla scena non solo deità silvane, come l'autor dell'*Orbecche*, ma anche pastori e pastorelle e data loro parte principale nell'azione, rivendicando così al dramma pastorale uno de' suoi più legittimi elementi e giustificando il titolo che vi appose di *favola pastorale.* Per aver dunque già in sè tutti gli elementi del dramma pastorale il *Sacrificio* fu tenuto in pregio e dal Guarini e dal Crescimbeni e dal Barotti e dallo Zeno [1]), ma quanto era esso ancor lontano, non dirò dalla perfezione, ma da quel grado di eccellenza al quale innalzarono cotal genere ingegni ben più robusti! Il Beccari nella sua favola ci rappresenta un solo lato della vita pastorale, cioè il lato amoroso; il dialogo non vi è che un continuo contrasto di concettuzzi di amore, involti in una forma metaforica, esagerata, strana; il pensiero vi ha tutti i difetti della lirica erotica del tempo, di cui i maggiori luminari erano il Bembo ed il Casa, come il verso sciolto, nel quale

1) Guarini: ivi. — Crescimbeni: *Ist v. poesia,* l. cit. — G. A. Barotti: *Difesa degli scrittori ferraresi*, Roveredo 1739, parte II, cens. VI, pag. 145 sgg. — Giusto Fontanini: *Bibl. sull'Eloquenza italiana*, con le note di Apostolo Zeno. Venezia, G. B. Pasquali, 1753, t. I, p. 409 sgg.

è scritto tutto il dramma, vi ha tutte le magagne degli sciolti del cinquecento senza possederne i pregi: monotonia di accento e mancanza di spezzatura. Leggasi, per es, il principio dell'a. I.°:

> Orrida selva, in cui piangendo spargo
> Gli ardenti miei sospir, gli accesi lai,
> Le focose fiammelle, ond'io tutt'ardo,
> Deh dimmi, onde avvien mai, che arida essendo
> Ed atta a pigliar foco, che più tenghi
> Alcune fronde, o ramo alcun, o sterpo,
> Ch'adusto in polve non si trovi ed arso?

La superficialità poi dell'elemento pastorale vi appare ancora grandissima, e quale si riscontra nelle egloghe del tempo, poichè nel *Sacrificio* i pastori ragionano e discutono non conforme alla classe che rappresentano e talora assumono l'aspetto di eroi. A questo aggiungasi che il coro non vi ha quasi alcuna parte. Nè a salvarla da tali accuse vale l'osservazione del Becelli [1]) « che essa è molto semplice e pura di qualità, di costume, di stilo e in tutte le sue parti gentile, e così è lontana da que' nei e difetti che destarono le poetiche risse d'intorno all'altre due famose, cioè l'*Aminta* e il *Pastor Fido.* » Passi per la semplicità e per il costume, riguardo allo stile ed a molti altri requisiti propri di una pastorale ho i miei rispettabili dubbi [2]).

---

1) Becelli: op. cit., p. 168.
2) Cfr. Rossi: op. cit., p. 176 sgg.

Parecchi altri scrittori nella seconda metà del cinquecento tentarono il dramma così rinnovato, prima ancora che il Tasso lo sollevasse a tanta altezza; ma tutti camminarono sulle orme del Giraldi e del Beccari, rimanendo quasi sempre inferiori ai loro esemplari: difatti non acquistarono lode o popolarità nemmeno presso i contemporanei [1]).

Codesto genere di poesia guadagnava sempre più le simpatie del pubblico, e specialmente le corti di Torino, di Ferrara e di Urbino ne favorivano la rappresentazione e la stampa in occasione di qualche festa solenne della casa regnante. Vi si faceva uno sfoggio di apparati scenici meraviglioso, e l'ambiente mitologico vi prestava abbondante materia. Le corti infatti nei secoli XVI e seguente ne sovraccaricarono sfarzosamente i loro apparati, e la *Medicea*, forse, con più splendore di qualsivoglia altra [2]), anzi il più delle volte con

1) I più noti sono - Pietro Martire Scardova: *Il Cornacchione*, commedia campestre. Bologna, pel Giaccarelli, 1554. — Alberto Lollio: *L'Aretusa*, commedia pastorale, rappresentata in Ferrara davanti ad Alfonso d'Este e il Card. Luigi suo fratello, nel 1563, con musica di Alfonso della Viuola e decorazioni di Rinaldo Costabili, stampata in Ferrara, pel Panizza nel 1564, in 8. — Agostino Argenti o degli Arienti: *Lo Sfortunato*, rappresentato in Ferrara nel Maggio del 1567, dedicato al Card. Luigi d'Este, e pubblicato in Venezia dal Giolito nel 1568, in 12; è diviso in cinque atti e privo di cori, e nel prologo l'autore dichiara che questa è stata la prima favola pastorale scritta nella nostra lingua e da lui ancor giovane composta: da questa, più che da quella del Beccari, crede il Serassi che Torquato sia stato eccitato a scrivere la sua. — Nicolò degli Angeli di Montelupone: *Il Ligurino*, favola pastorale. Venezia, Federico Abirelli, 1574, in 8.

2) Cfr. il Del Lungo: *N. Ant.*, 15 agosto 1881, p. 537.

la musica e con le decorazioni si cercava di supplire alla bellezza di forma e di contenuto di cui faceva difetto il componimento.

Ma venne il tempo nel quale un sovranò ingegno si provò in questo arringo, e un terreno così ubertoso, coltivato da mano maestra, die' fuori messe rigogliosa: intendo parlare di Torquato Tasso e del suo *Aminta* [1]).

IV

Storia dell'Aminta.

Trovandosi il Tasso in Ferrara alla corte del duca Alfonso, mentre questi a' 10 di gennaio del 1573 era passato a Roma ad inchinare il pontefice [2]), ebbe agio e opportunità di stendere la sua favola boschereccia. Gli storici e biografi del Tasso concordano tutti nell'asserire che l'*Aminta* fu composta nell'inverno di tale anno; il dubbio però verte intorno alla data della prima rappresentazione. Il Manso [3]) ci dice vagamente che il poeta

1) Da quanto si è detto riman chiaro che errarono nell'attribuire al Tasso l'invenzione della favola pastorale, sia il Manso (*Vita del Tasso.* Venezia, appresso Evangelista Deuchino, 1625, pag. 44), che il Baillet (*Iugemens des Sçavans.* Amsterdam, 1725, t. IV, p. 18), e Madamigella Scuderi (*Clelia*), come errò il Tiraboschi attribuendola al Beccari (*St. lett. it.*, lib. III, cap. III. par. 66) ed il Serassi all'Argenti (*Vita del Tasso.* Firenze, Barbera, 1858, vol. I, pag. 192).

2) Vincenzo Bellini; *Monete di Ferrara*, p. 224. Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1761.

3) Manso: *Vita del Tasso* (ed. cit.) p. 43

quivi nel verno compose e fe' rappresentare il suo *Aminta* con general lode e meraviglia di ciascuno; il fatto è che il duca Alfonso a' primi di marzo era di ritorno da Roma [1]), e che ai 23 dello stesso mese, seconda festa di Pasqua, giungeva pure a Ferrara il cardinal Luigi, fratello del duca. Il Serassi [2]) afferma che l'*Aminta* venne appunto nella circostanza della venuta del cardinale rappresentata alla corte. Altri invece sostiene che la rappresentazione abbia avuto luogo verso la fine d'aprile, ma sia dell'una che dell'altra asserzione mancano le prove istoriche; la data dell'aprile pare più attendibile, molto più che, secondo ogni probabilità, vi assistette il Guarini, il quale non si trovava in Ferrara che dalla fine del marzo [3]). Pertanto il Tasso compose e fece rappresentare l'*Aminta* quando avea già condotto a buon punto la *Gerusalemme* [4]); così, come osserva il Guerrini [5]), la favola boschereccia, l'idillio un po' artificioso, ma fresco e tranquillo, nacque accanto alla severa epo-

1) Bellini: ivi.

2) Serassi Pierantonio: *Vita di T. Tasso*, ediz. terza, curata e postillata da Cesare Guasti. Firenze, Barbera e Bianchi, 1858, I. p. 239.

3) Rossi: op. cit. p. 38.39. — Il marchese Gaetano Capponi, nel *Saggio sulla causa finora ignota delle sventure di T. Tasso,* I. 68. Firenze, Pezzati 1840-46, citato dal Guasti in una nota alla pag. 239 del Serassi *(Vita del Tasso,* ed. cit.*)*, nega, senza addurne le ragioni, questa rappresentazione, che del resto fu confermata anche dal Campori negli Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi, I. p. XCVII.

4) Cominciata nel 1562, finita nel 1575.

5) Olindo Guerrini: *Brandelli*, serie terza, p. 136. Firenze, tipografia dell'Arte della Stampa, 1883.

pea. Questo tempo, che segna per il Tasso l'età del suo maggior vigore intellettuale, segna anche il più alto e più felice stadio della sua fortuna; di poi precipitò di sciagura in sciagura.

Narra il Serassi [1]) che Lucrezia, principessa di Urbino, la quale non avea potuto essere presente alla recita dell'*Aminta*, sentendo gli encomi e le meraviglie che se ne facevano, venne in gran desiderio di veder questa favola, e di sentirla dalla bocca stessa dell'autore e che perciò lo fece invitare a Pesaro; egli infatti vi andò e vi dimorò per tutta la stagione estiva del 1573 [2]). Il biografo poi continua a dire che il Tasso ivi fece sentire la sua bella pastorale con gran diletto di chi la intese, e che vi ricevette infinite cortesie, ma donde il Serassi abbia ricavato questa notizia della lettura dell'*Aminta* a Pesaro non saprei veramente precisare. Il fatto è che l'*Aminta,* composto fin dal 1573, non vide la luce che tardi, cioè solo nel 1581, e anche questo per opera d'altri. Si vuole che l'autore non ne abbia affrettata la pubblicazione a motivo delle allusioni personali in esso contenute e di cui si dirà più innanzi, specialmente per le allusioni a Speron Speroni, come fa credere la cancellatura di mano del Tasso dei versi allusori in un pregevole testo dell'*Aminta* [3]). La pastorale essendo

---

1) *Vita del Tasso*, I. p. 246 sg.

2) Cesare Guasti: *Lettere di T. Tasso*. Firenze, Le Monnier 1853-55, vol. I, p. 47, vol. II, p. 355.

3) Serassi: *Vita,* I, 242, nota 2 e 3.

piaciuta, dopo qualche tempo corse divulgata in alcune copie a penna, della qual cosa vediamo il Tasso lamentarsi in una lettera a Scipione Gonzaga sotto la data del 26 marzo 1575 a proposito di alcuni canti della sua *Gerusalemme :* « supplico Vostra Signoria a farne dal canto suo quelle provvisioni che saran possibili, perchè non si divulghino nè vadano in mano d'alcuno, come avvenne dell'egloga [1]). E certo io non potrei sentir cosa che più mi dispiacesse per infiniti rispetti » [2]).

Il 15 marzo del 1579 il poeta venne chiuso come pazzo nell'ospitale di S. Anna, e di là scrisse lettere commoventissime ai più chiari uomini del suo tempo, pregandoli sia della propria liberazione, sia della pubblicazione de' suoi versi. Tutto intento com'era alle dispute intorno al poema eroico, specialmente alla difesa della sua *Gerusalemme* [3]), la quale da uomini pedanti o invidiosi veniva nel modo il più indegno maltrattata, e avvolto in continui travagli, in tutto questo periodo di tempo egli non s'era mai curato della pubblicazione dell'*Aminta;* però gli stava a cuore come tutte l'altre cose sue, onde lo vediamo dalla prigione di S. Anna scrivere a Roma al detto Gonzaga nel settembre del 1580: « Io so d'aver molte volte supplicato a S. Altezza che faccia stampare il mio poema, l'*egloga mia*,

1) Così chiama il Tasso il suo *Aminta;* vedi intorno a questo più innanzi al cap. VI, par. 2.ª
2) *Lettere cit.* I, 57.
3) Ivi I, dall'anno 1573 al 1576.

un volume di rime ch' io le diedi, ed un altro che diedi poi al conte Ercole Tassone, perchè con denari che ne traessero, potesse provvedere a qualche mio bisogno..... Non mi spiacerebbe che V. S. Ill. facesse stampare que' primi 12 canti che sono in sua mano, ed oltre a ciò l'egloga mia.... Per molte ragioni io non ho fretta de la stampa, e particolarmente perchè io desidero di fare una scelta de le mie rime, e di ridur l'altre cose a quella perfezione ch' io desiderava » [1]). Dunque il Tasso aveva il desiderio di dare alle stampe il suo lavoro drammatico, che ancora inedito correva sin dal 1573 manoscritto per le mani dei dotti e degli amici suoi; e appunto nello stesso anno 1580 Aldo Manuzio il Giovane, senza curarsi di farne motto all'autore, avutane una copia, scriveva ai 20 dicembre da Venezia al principe Fernando Gonzaga, dedicandogli la prima edizione dell'*Aminta,* che poi vide la luce, nella maniera in cui fu scritta da principio, colla data del 1581 [2]); della qual dedica al Gonzaga il poeta pochi mesi appresso (10 marzo 1581?) domandò spiegazioni al Manuzio stesso [3]). E subito nel medesimo anno fu ripetuta a Parma

1) *Lettere,* II, 95.

2) *Aminta, favola boschereccia di messer Torquato Tasso,* in Venezia, 1581, in 8; il nome dello stampatore, Aldo Mannucci, si ricava dalla dedica a Don Ferrante Gonzaga. L'edizione dell'*Aminta* dello stesso anno, tra le Rime del Tasso, parte prima, insieme con altri componimenti del medesimo, fatta pure dall'Aldo, si deve ritenere senza dubbio la seconda edizione: in Venezia 1581, in 8.

3) *Lettere,* II, 594, num. 581 fra quelle di data incerta.

pel Viotto, e negli anni successivi ottenne molte ristampe. Aldo poi, entusiasta dell'ingegno del Tasso, recatosi nel 1582 a visitarlo in S. Anna, lo trovava assai deperito in salute e in misere condizioni [1]; così il poeta infelice, oltre soffrire la perdita della libertà e gli stenti di un'angosciosa prigionia, era persino privato del dolce conforto di assistere al divulgarsi dei frutti delle sue fatiche, e di fruire del sempre crescente plauso con cui venivano accolti.

Pare che nell'anno stesso della prima stampa dell'*Aminta* vi fosse alla corte di Ferrara anche un disegno di rappresentazione; infatti il Tasso nell'estate del 1581 scriveva a Mantova all'amico Curzio Ardizio, che a Ferrara stava per rappresentarsi una sua favola pastorale, che vi avea invitato ad assistere il principe di Molfetta Ferrante Gonzaga e mostrava il desiderio che vi assistessero anche Rannuccio principe di Mantova e Don Giovanni de' Medici. Ma già nella stessa lettera palesa il dubbio intorno alla possibilità di tale rappresentazione, ove dice: « ma o si rappresenti questa beata favola, o non si rappresenti, verrò certo (a Mantova) con un compagno almeno » [2]; non trovandosi poi di essa più menzione nelle lettere successive, pare che la rappresentazione del 1581 non

---

1) Serassi: *Vita*, II, 81 e nota 5.

2) *Lettere*, II. 138 sg.; dal chiamare che fa qui l'*Aminta* « una mia favola pastorale » sembra che la ripigli quasi come cosa nnova o lasciata da molto tempo in disparte.

abbia avuto luogo. — Di un'altra ipotetica rappresentazione dell'*Aminta* si trova fatto cenno dal Baldinucci [1]), il quale crede che sia quella data con solennissimo apparato in Firenze per ordine del Gran Duca per cui ideò ingegnosissime macchine Bernardo Buontalenti, anzi vi aggiunge che il Tasso, informato del plauso e del molto che doveva al Buontalenti, si recò segretamente a Firenze a conoscerlo e baciarlo in fronte. Ma il Baldinucci ne tace l'anno e solo per ipotesi lascia credere che in tale circostanza venisse rappresentata l'*Aminta* piuttosto che un altro dramma: dunque incertezza del fatto, riferito solo per tradizione orale, incertezza di data, incertezza dell'opera stessa posta in iscena.

Del resto, dopo la notizia del 1581 all'Ardizio, non si trova più fatto ricordo dell'*Aminta* dal suo autore, il quale pare così che non se ne sia più occupato se non per vederlo stampato fra le sue rime. Una fuggevole ed indiretta rimembranza ne faceva però ai 12 agosto del 1589 in una lettera a Maddalena Campiglia, che da Vicenza gli aveva mandata in dono una copia di una sua favola boschereccia [2]), con queste parole: « leggendo la favola pastorale di vostra Signoria, con tanto diletto ho conosciuto d'essere superato, e che niun vincitore

1) Filippo Baldinucci: *Notizie de' Professori del disegno.* Milano, tip. de' Classici, 1811, tom. 8, p. 62.

2) *La Flori*, favola boschereccia. Vicenza, per Tommaso Brunello, 1588, in 8, dedicata a T. Tasso.

si rallegrò più de la propria vittoria: ma l'esser superato con tutti gli altri, accresce il mio piacere e la gloria di vostra Signoria. » [1]).

Se l'*Aminta* non ebbe la ventura di comparire di frequente sulle scene, al contrario del dramma del Guarini, sta però il fatto che tanto i contemporanei del Tasso, quanto i posteri molto si occuparono di esso, quali per biasimarlo, quali per portarlo a cielo, come si vedrà più innanzi. Erasmo Marotta, siciliano di Randazza, che entrò già vecchio nella Compagnia di Gesù nel 1612, o dietro preghiera dello stesso Tasso o degli amici di lui a Roma, lo ornò di note musicali [2]). In Italia e fuori ebbe un grandissimo numero di edizioni in tutti i tempi e venne anche in più lingue tradotto [3]). Una delle ultime edizioni dell'*Aminta* è quella che il Mazzoni condusse sulla scorta delle prime stampe, ed a cui fece precedere i versi del Monti alla Malaspina [4]); egli ci ha promesso altresì uno studio sopra il lavoro del Tasso, in attesa del quale possiamo alquanto intrattenerci intorno ai pregi ed

1) *Lettere*, IV, 234.

2) Vedi Can. Antonino Mongitore: *Biblioth. Sicula*. Panormi, tip. Didaci Bua, 1708, tom. I, p. 184.

3) Vedi nella pregiata ediz. dell'*Aminta* con le annotazioni di Egidio Menagio (Venezia, G. B. Pasquali, 1736): edizioni p. XXIX, traduzioni pag. XXXV, — nell'ediz. con la prefazione di Giovanni Zuccala (Padova, Valentino Crescini, 1822): descrizione bibliografica e critica delle ediz. e traduz. p. 121 sgg. — e nella *Vita del Serassi*; v. II, mss. p. 369, edizioni p. 377, traduzioni p. 418.

4) *Il Rinaldo e l'Aminta del Tasso* per cura di Guido Mazzoni. Firenze, G. C. Sansoni edit. 1885.

ai difetti di questo dramma della gioventù del poeta sorrentino, mettendolo a confronto con quello del suo contemporaneo e competitore Battista Guarini.

V

Storia del Pastor Fido.

Intorno alla precedenza in ordine di tempo dei due componimenti, l'*Aminta* e il *Pastor Fido,* non v'è contestazione di sorta. Si è già veduto come il Guarini, trovandosi nell'aprile del 1573 a Ferrara, con tutte le probabilità abbia avuto occasione di assistere alla prima rappresentazione dell'*Aminta,* e quindi del lavoro del Tasso potea possedere conoscenza piena non solo dietro la lettura di qualche copia manoscritta, ma anche per averne veduto l'esito sopra le scene. Il Guarini si accinse a dettare la sua pastorale dopo che questo genere di poesia era stato elevato da un chiaro ingegno a un'altezza non comune, anzi imprese a scrivere il *Pastor Fido* dietro la scorta e ad imitazione di quell'esempio luminoso; ne fa fede la corrispondenza di certe date, ma ciò verrà ancor più confermato nel seguito della nostra ricerca.

Era credenza comune che il Guarini avesse speso attorno al suo dramma un lavoro indefesso di anni ventuno, secondo quello che riferiva il Fioretti [1])

---

1) *Udeno Nisiely* (Benedetto Fioretti): *Progymuasmi poetici.* Firenze, 1620, t. II, p. 148.

sopra una relazione orale di un Giovanni Villafranchi, ma da due lettere del Guarini stesso, (7 aprile 1584), in cui dice di aver penato tre anni a comporne i primi quattro atti, e in cui (25 novembre 1584) chiama la parte allora compiuta *le fatiche mie di quattro anni* [1]), si rileva invece che il cominciamento del dramma si deve far risalire al principio del 1581 o alla fine del 1580, cioè nel medesimo tempo che vedeva la luce in Venezia per opera di Aldo il Giovane l'*Aminta* del Tasso. Pertanto dal principio del lavoro sino alla pubblicazione (1589-90) corsero non già ventuno, ma al più nove anni, il che però non toglie che l'autore non vi abbia impiegato minor fatica e pazienza sì nella formazione che nella revisione; e della lentezza e incontentabilità con cui il poeta ripulì ed abbellì il suo dramma, possiamo formarci una chiara idea dall'analisi della storia interna del *Pastor Fido*, che ne fece diligentemente il Rossi [2]).

Il Guarini stesso riferisce [3]) che prima in Ferrara, poscia in Guastalla in una numerosa adunanza di dotti, Don Ferrante II Gonzaga udì leggere il suo dramma. Se ne fecero anche, appena condotto a

---

1) La prima lettera venne pubblicata dal D'Ancona (*Giorn. St.* VII, 52-3), la seconda del Campori (*Lettere di scrittori italiani del sec. XVI.* Bologna, Romagnoli 1875, p. 193).

2) Vittorio Rossi: op. cit., p. 189-223.

3) Battista Guarini: *Lettere*, raccolte da Agostino Michele. Venezia, pel Ciotti, 1599, ediz. IV, p. 62. La storia della composizione, delle letture, delle edizioni e delle rappresentazioni del *Pastor Fido* è con molta cura esposta dal Rossi (op. cit. p. 179-189 e 223-237).

termine, parecchi tentativi di rappresentazione, prima a Mantova e a Ferrara (1584), quindi a Torino nell'occasione delle nozze di Carlo Emanuele duca di Savoia con Caterina d'Austria sulla fine del 1585 e il principio del 1586; ed è in questa circostanza che il poeta per la dedica al Duca ne ricevette in dono una catena d'oro [1]; ma tutti i disegni e i magnifici preparativi non ottennero allora il loro compimento. Infatti noi sentiamo il Guarini in una lettera dello stesso anno 1586 al marchese d'Este, lamentarsi che la sua « *Tragicomedia*, divisa nelle sue parti e data in mano degl'istrioni per ordine del Duca di Savoia con isperanza d'esser rappresentata, se ne andasse lacera per le copie di molti » [2].

Intanto l'autore pensava alla revisione e correzione del suo lavoro, e Bernardino Baldi, Leonardo Salviati e Scipione Gonzaga, che fu poi cardinale, furono quelli a cui principalmente per ciò si rivolse [3]; anzi, da una lettera al Salviati, in data del 1.° aprile 1586, rileviamo che gl'inviava per iscritto la sua pastorale per averne il giudizio e perchè vi facesse quelle correzioni che meglio credesse [4]. Quest'opera di emendazione da parte dell'autore e de' suoi amici letterati si prolungò alquanti mesi; dopo un altro vano tentativo di

---

1) *Lettere*, p. 153 sg.
2) Ivi p. 137.
3) Barotti: op. cit., pag. 77 sgg.
4) *Lettere*, p. 131.

rappresentazione a Firenze nel 1588, il Guarini si decise finalmente a dare alle stampe il suo dramma, onde nell'agosto del 1589 scriveva a Giovanni Bardi, conte di Vernio: « quanto al *Pastor Fido* delibero di stamparla, perocchè ne vanno attorno copie (Dio buono) come storpiate, come ferite di mille errori, per modo ch'ella mercè mi grida... prego adunque Vostra Signoria che voglia favorire d'impetrarmene il privilegio » [1]. Il qual privilegio della stampa ottenne quasi subito nello stesso anno 1589, onde lo vediamo da Padova scrivere al Priore Alessandro, ringraziandolo d'aver favorita la spedizione del privilegio per la sua pastorale [2]. Che sulla fine pure di tale anno il *Pastor Fido* fosse sotto i torchi si rileva dalla preghiera che in data del 2 di novembre muove l'autore al Duca di Urbino di « sospendere il suo giudizio sopra il lavoro fino a tanto che le giunga la mia, ch'è hora sotto le stampe, da me non solo in molti luoghi sanata, ma de' suoi chori eziandio fornita, e' n tutte le sue parti perfetta » [3]. Fu dunque in questi ultimi anni, che precedettero la pubblicazione, che il Guarini die' opera a completare e migliorare la sua pastorale; ed a conferma è importante ciò che egli stesso scrive da Ferrara al barone Sfondrato, residente per la maestà cattolica presso il Duca di Savoia, il 19 marzo 1587: « mi affretterò quanto sarà

1) *Lettere,* p. 135.
2) Ivi p. 48.
3) Ivi p. 167.

possibile che si stampi la mia pastorale.... che senza fallo sarà migliorata e fornita di chori, che di presente le mancano; il che tutto sarebbe di già in buon termine, se l'acerbissima morte del signor cardinal d'Este non mi avesse interrotto » [1]). Pertanto, se il Guarini condusse il suo lavoro a quella compiutezza e perfezione, nella quale lo possediamo noi, se non nell'anno 1589, non rimane dubbio alcuno che il *Pastor Fido* sia di molto posteriore non solo all'*Aminta*, la quale dovette esercitare grande influenza come modello di stile drammatico pastorale sopra tutti i drammi posteriori, ma, se si ha riguardo alla data della sua pubblicazione, posteriore anche a parecchi altri componimenti di siffatto genere, dei quali furono autori e il Pasqualigo e l'Ongaro e il Castelletti ed altri [2]).

Finalmente nel dicembre del 1590, con ogni probabilità prima ancora di arrivare all'onore della scena, comparve in Venezia la prima edizione del *Pastor Fido* [3]), alla quale tenne dietro nello stesso anno quella del Mammarelli a Ferrara.

Questo lavoro venne accolto dai letterati con entusiasmo; a Mantova si ripetè nel 1591 il tentativo di rappresentarlo ed i preparativi, condotti in lungo fino al 1593, non sortirono il loro effetto.

---

1) *Lettere*, p. 113.

2) Vedi Francesco Haym: *Biblioteca italiana de' libri rari*. Milano, presso Giovanni Silvestri, 1803, vol. II, pag. 185 sgg.

3) *Il Pastor Fido, Tragicomedia pastorale di Battista Guarini*, Venezia, pei tipi del Bonfadino, in 4. — La stessa data 1590 porta l'ediz. Baldini di Ferrara.

Trovò alla fine posto sulle scene nell'anno 1596 dapprima a Crema, poscia con clamoroso successo in Ronciglione davanti al card. Odoardo Farnese e a molti altri Signori [1]). Anche Mantova ebbe, dopo le tante prove fallite, il piacere di vederlo solennemente rappresentato fra le sue mura, e ciò parecchie volte nel 1598, fra cui ai 22 di novembre, nell'occasione del passaggio di Margherita d'Austria, che andava in Ispagna sposa a Filippo III, nella qual rappresentazione il dramma del Guarini, a motivo della sua soverchia lunghezza, venne smussato di 1608 versi [2]). Il numero poi delle rappresentazioni seguite in molte altre città [3]), farebbe da sè solo testimonianza del grande favore incontrato dal *Pastor Fido*, se il Guarini stesso non lo confermasse apertamente in una lettera a Pietro Duodo, ambasciatore veneto in Francia, là dove si meraviglia con lui dell'insperato successo della sua pastorale, non solo in Italia, ma in molte regioni straniere [4]). Era infatti divenuto così popolare, che le donne, al dir del Rosa, lo portavano in chiesa in forma di ufficio [5]). La diffusione di tale dramma

1) Vedi lettera di Gabriello Bombasi Reggiano al Guarini, da Padova 10 settembre 1596, nella seconda parte dell'*Idea del Segretario* di Bartolomeo Zucchi. Vinetia, Pietro Dusmelli 1614, tom. II, pagina 298.

2) Vedi Quadrio: op. cit. III, parte II, p. 303.

3) Rossi; op. cit. p. 232 sgg.

4) *Lettere*, p. 84.

5) « . . . . . . e per le chiese
Serve di uficiòlo il Pastor Fido »
(Salvator Rosa: Sat. II, la Poesia, v. 755 sgg.)

per le stampe fu tanto rapida e continua che allorquando il Guarini al principio del 1602 diede la sua edizione definitiva [1]), ne erano uscite non meno di diciannove, e le sole edizioni di Venezia a' tempi di Marco Antonio Guarini superavano il numero di quaranta. Esso venne eziandio in più dialetti e lingue tradotto, persino nell'idioma persico ed indiano [2]).

VI

Analisi dell'Aminta e del Pastor Fido.

1. — Il dramma pastorale, questo genere di poesia iniziato in Italia dal Poliziano, non si era imbattuto dopo di lui nè in un degno interprete, nè in un terreno favorevole nel quale crescere rigoglioso; poeti inetti non avevano saputo trovare la molla segreta che poteva trasfondere la vitalità alle varie sue parti; al fresco idillio della natura, agli schietti sentimenti dell'animo preferivano essi un mondo esterno ed uno interiore affatto immaginari, tracciati sulle orme di un mondo o vecchio e smesso,

---

1) *Il Pastor Fido, tragicomedia pastorale del molto illustre Sig. Cavalier Battista Guarini, ora in questa XX impressione di curiose et dotte annotazioni arricchito et di bellissime figure in rame ornato, con un compendio di poesia tratto dai due Verrati con la giunta d'altre cose notabili per opera del medesimo Sig. Cavaliere.* Venetia, Ciotti, 1602, in 4.

2) Rossi: op. cit., codd. del *Pastor Fido*, p. 189 sgg. — edizioni p. 314 sgg. — traduzioni e riduzioni p. 317 sgg.

o male intéso ed esagerato. Il sorgere adunque in questa condizione di cose di un lavoro che alla naturalezza e semplicità della rappresentazione congiungesse singolari pregi di stile, doveva ritenersi per avvenimento letterario di non lieve importanza: e l'*Aminta* e il *Pastor Fido* furono di fatto l'avvenimento importante del teatro del cinquecento, perchè opere originali e proprie di quel secolo.

Sono esse due visioni luminose di ninfe cacciatrici, devote a Cinzia, che cogli strali d'amore feriscono i pastori, e con quelli della loro faretra amano colpire le fiere fugaci. Luoghi di loro azione sono folte selve, aspri monti e prati verdeggianti; soggetto dei loro discorsi sono caccie pericolose, amori contrastati, ripulse sdegnose. Tale è il mondo poetico di quei due drammi; qui si hanno tutti gli elementi dell'egloga boschereccia ben combinati insieme mediante un intreccio, e la passione amorosa vi alita dentro a dar vita al tessuto, e ne muove misteriosamente le molteplici fila. E per verità ogni volta che al Tasso occorre di menzionare il suo *Aminta*, non lo chiama già favola pastorale o boschereccia, come stampò il Manuzio nel frontispizio dell' *editio princeps*, ma lo ricorda quàsi sempre coll'appellativo di *egloga* [1]); onde non a torto alcuni riconoscono un naturale pas-

1) Vedi *Lettere*, ediz. cit., v. I, p. 57; II, p. 95, ecc.; solo in una lettera del 1581 a Curzio Ardizio lo chiama *favola pastorale*: v. II, p. 138; cfr. Serassi: Vita I. 242, nota 3

saggio dalle egloghe rappresentative della prima metà del cinquecento ai drammi pastorali del Beccari, del Tasso, del Guarini, anzi considerano questi come un ulteriore progresso e svolgimento di quelle [1]). Il Tasso adunque non pretendeva coll'*Aminta* di aver scritto un vero dramma, ma di avere in certa qual guisa drammatizzata un'egloga, un idillio, di aver composta nè più nè meno che una favola da pastori, come quella del Poliziano. Infatti il pregio dell'*Aminta* non consiste già nell'intreccio, che per sè stesso è semplicissimo e di natura poco drammatica, e molto meno nei caratteri dei personaggi, ma sì bene nella soavità degli affetti e nella grazia dello stile, qualità queste che sono comuni ad ogni genere di poesia pastorale. Qui la vita rustica ideale è presentata nella sua più schietta semplicità ; l'immenso amore di Aminta e la ritrosia di Silvia ne costituiscono tutto l'intreccio ; invece come bene osserva il Gherardini [2]), nel *Pastor Fido* la base dell'azione eretta sopra un oracolo, il destino che ne regola tutto l'andamento, l'introduzione dei sacerdoti, e la lugubre pompa d'un umano sacrificio, danno alla favola il carattere della vera tragedia; dall'altra parte la trivialità della farsa per ciò che dicono ed operano Corisca ed il Satiro, fa sì che in luogo

---

1) Vedi Rossi: op. cit., parte 2.ª I.

2) Giovanni Gherardini: nota 10.ª alla traduzione delle *Lezioni di letteratura drammatica* di Agostino Guglielmo Schlegel. Milano, Andrea Molina, 1844.

di vera tragedia, meriti il titolo di *tragicomedia*, come l'autore stesso l'ebbe a chiamare [1]).

Oltre ai nuovi elementi infiltratisi in questi nuovi drammi, e di cui siamo venuti seguendo le traccie, noi troviamo che anche i loro Cori non hanno – tranne che nell'eccellenza dell'arte – analogia con quelli della tragedia classica antica; infatti essi non appariscono sulla scena e non s'annodano all'azione; sono, al dir dello Schlegel [2]), voci liriche e armoniose che sembrano echeggiare nell'aria. Così nell'*Amînta*, quantunque il coro vi abbia maggior parte che nel *Pastor Fido*, entrando in dialogo coi singoli personaggi, specialmente nei tre ultimi atti, esso però mantiene sempre un carattere puramente sentenzioso, rimane estraneo all'azione ed ozioso, e serve solo a dare occasione ai personaggi di esprimere i loro sentimenti e di narrare i fatti successi. Al Guarini non piaceva l'uso antico del coro permanente sulla scena [3]), onde seguì l'uso moderno d'introdurlo soltanto per distinguere gli atti.

Ciò che costituisce il pregio dell'*Aminta* è il linguaggio riposato e tranquillo di quel mondo affatto immaginario; nelle parole dei pastori tu senti l'idillio fresco e geniale della campagna, vi

1) Vedine la ragione nel *Compendio della poesia tragicomica* (ediz. cit.) p. 4. – Intorno alla tragicomedia, vedi Quadrio (l. cit. p. 347 sgg.) — e Becelli (l. cit.. p. 155 sgg.) — Cfr. *I drammi dei boschi e delle marine* (Aminta, P. Fido, Filli di Sciro, Alceo) Milano, ed. Sonzogno 1878 - prefazione di Eugenio Camerini p. 6 sg.

2) Versione cit. del Gherardini: Lezione IX.

3) *Lettere*, pag. 158.

ritrovi la calma indefinita e arcana dell'egloga vergiliana e la briosa semplicità dell'idillio teocrito [1]). Il verso del Tasso a certi momenti assume un andamento piano e naturale, diventa armonioso senza cadere nel sonoro, nel manierato, e in mirabile guisa si contempera alla natura dell'argomento; quivi la schietta leggiadria del Sannazzaro si accorda alla grazia del Poliziano e ad una certa qual trepida e dolce melanconia tutta propria del Sorrentino, che fa dell'*Aminta* una musica melodiosa, intima, delicata. Ma mentre che tu segui questa placida e deliziosa corrente, quasi cullato dall'onda dei fiumi, rapito dai soavi mormorii delle frondi e dal frangersi dei ruscelli fra minuti sassi, un improvviso urto ti scuote, una nota aspra tronca d'un tratto l'estasi beata del tuo rapimento: il poeta filosofo, il poeta amante delle frasi studiate e delle antitesi di concetto e di forma ricompare ad annunziarti che il seicento batte con insistenza alle porte del secolo di Leon X.

Infatti le metafore esagerate ed i concettuzzi detraggono assai alla bellezza di quel componimento, evidente prova che questa mania, la quale nel secolo appresso divenne delirio, già sino dalla seconda metà del cinquecento avea invase le menti. Quanta compiacenza dovette provare il Tasso alla fine del prologo, dove Amore, parlando di Venere, conchiude:

---

1) Che il Tasso conoscesse i poeti bucolici è attestato dal fatto che il Serassi tra i suoi libri possedeva un *Teocrito* già del Tasso, con note di sua mano a parecchi luoghi (*Vita,* I. 237. n. 3.ª).

. . . . . . è *cieca* ella, e non io
Cui *cieco* a torto il *cieco* volgo appella?

il qual giuoco di parole fa ricordare quello ancor più studiato del Guarini, posto in bocca ad un amante:

. . . . esser doveano insieme
Per fare il giuoco della *cieca*, eppure
Qui non veggo altra *cieca*
Che la mia *cieca* voglia.
(a. III, sc. I.ª)

Il Ferrarese poi in questa specie di arzigogoli è maestro, anzi pare che in essi si culli e provi una soddisfazione particolare quando riesce a trovare le più strampalate combinazioni di vocaboli e di frasi; vediamone qualche gemma. Qual poeta drammatico farebbe a' nostri giorni dire a' suoi personaggi ciò che il Guarini mette in bocca a Mirtillo?

Cruda Amarilli, che col nome ancor
D'amar, ahi lasso, amaramente insegni,
(a. I, sc. 2.ª)

oppure al Coro nell'atto II, quando pronuncia:

E son come d'amor baci baciati
Gl'incontri di due cori amanti amati? 1)

Parimenti in molti luoghi dei due drammi il dialogo dei pastori e delle ninfe non è che una serie di contrasti amorosi espressi mediante una

1) Cfr. a. III, sc. 3.ª, v. 309-346.

sequela di antitesi di concetto; la qual figura retorica, che talora sapientemente usata, come p. es. sa farlo Victor Hugo, riesce d'un grande effetto, ripetuta e abusata, come fa talvolta il Tasso e quasi sempre il Guarini, stanca ed annoia, quando non finisce a cadere nel puerile e nel ridicolo [1]). Ma quando essi abbandonano la forma di soverchio architettata e lasciano che lo stile naturalmente segua e liberamente si atteggi ai movimenti del pensiero, è allora che vediamo nei loro versi rispecchiata la grande anima del poeta e la classica eleganza dell'artista del cinquecento.

Dove l'idillio tocca nell'*Aminta* la sua perfezione, e, si può dire, che per la semplicità, per la naturalezza, per la freschezza del colorito l'egloga ottenga il suo pieno effetto, è nella descrizione che fa Dafne di Silvia sorpresa ignude le membra in atto di vagheggiarsi nel limpido specchio di un lago (a. II, sc. 2.ª). Leggendo questi versi e gli altri nei quali Tirsi racconta al Coro in qual modo la leggiadra Silvia venne sottratta alle violenze d'un Satiro, che l'avea colta ignuda mentre si bagnava ad un fonte, mi tornò alla memoria un bellissimo dipinto veduto nella mia fanciullezza, nel quale quel valente artista che fu l'Appiani, avea rappresentata Afrodite al bagno sorpresa da un Satiro; certo che all'Appiani i versi del Tasso non doveano essere ignoti.

1) Vedi ad es. a. I, sc. 1.ª e coro dell'a. II nell'*Aminta;* nel *Pastor Fido* in generale le parlate di Corisca.

Del pari il pensiero del poeta assume delicate tinte e una fresca onda di poesia vi corre per entro quando si fa a descrivere il ridestarsi a primavera della terra e degli animali nel dolce fuoco d'amore (a. I., sc. 1.a); è forse il passo più sentito e poetico di tutto il dramma, al quale fa riscontro nel *Pastor Fido* la patetica invocazione alla Primavera « bella madre di fiori » che apre l'atto III. E com'è efficacemente significato nelle parole del primo coro dell'*Aminta* il rimpianto di quella soave età dell'oro, nella quale

> . . . . in primavera eterna
> Rise di luce e di sereno il cielo!

Il Tasso in questi e simili luoghi s'innalza nell'aurea sua semplicità ad un'altezza, a cui perviene pur talvolta il Guarini, ma con visibile sforzo e quasi sempre ricalcando le orme di lui; onde giustamente fu osservato che il Guarini avea appreso a fare difficilmente versi facili [1]), del che rendono testimonianza i molti anni impiegati nella composizione del dramma. Ad esempio uno squarcio di poesia semplice ad un tempo e graziosa è il saluto che Amarilli manda alle selve ed ai campi, e la vivace descrizione della vita beata che in mezzo a quelli si gode (a. II, scena 5.a in.o); l'idillio dell'*Aminta* vi serpe per entro, forse con maggiori bagliori, certo con minore sincerità di espressione.

1) *Io. Imperialis in Musæo historico*, pag. 129, Venetiis, apud Juntas, 1640.

Il Guarini poi mostrasi vero artista nel movimento e nella forza degli affetti; vedasi la gentile e delicata descrizione di fanciullesca timidità (a. IV, sc. 2.ª), nonchè la commovente manifestazione di amor patrio con la quale si apre l'atto IV.

L'Amore è il *Deus ex machina* dei drammi pastorali, come in genere di tutta quella immensa mole poetica che ci regalarono gli scrittori del cinquecento. Di lui si parla nel prologo, esso forma l'argomento delle considerazioni dei cori, a lui sono dedicati gl' intermezzi. L'Amore nell'*Aminta* e nel *Pastor Fido* ha tutti i caratteri del Cupido della mitologia, tutte le attribuzioni; come esso agisce e da esso il poeta sa trarre sempre nuovi espedienti per mettere in evidenza qualcuno dei molteplici aspetti sotto i quali ama presentarsi nelle ardenti passioni del cuore umano.

Il Tasso ora scherza piacevolmente coll'Amore mediante concettuzzi e giuochi di parole, ora intorno ad esso filosofeggia con immagini astratte; vedansi quali graziosi concetti e vaghe espressioni accanto a falsi ed esagerati pensieri sono contenuti nel monologo del Satiro (a. II, sc. 1.ª). Però nell'*Aminta* l'amore non degenera mai in licenza; i caratteri vi sono tutti dipinti con una delicatezza mirabile e nello stesso tempo ingenua di contorni; invece nel *Pastor Fido*, come bene osserva il Gherardini [1]), la sfrontatezza e l' indecenza del protervo Satiro e della salace Corisca, la civetteria di

1) Vers. cit. delle Lezioni dello Schlegel, l. cit.

Dorisca, fanno grande contrasto colla natura affettuosa, tranquilla, ideale della favola campestre. Ciò che fece sopratutto applaudire la produzione del Guarini, fu la dipintura dell'Amore; in tutto il dramma esso è talmente l'incentivo di tutte le azioni ed inebria sì forte il poeta, gli attori, gli spettatori, che spesso, e non a torto, al dir del De Sismondi [1]), si è censurata questa tragicomedia per ciò che riguarda l'effetto morale; tale parve al severo card. Bellarmino e tale parve in genere la poesia pastorale al nervoso Baretti [2]). Infatti la morbidezza e l'andamento armonico e voluttuoso di que' versi lascia negli animi una profonda impressione; e certo a me, a cui è capitata in mano l'*Aminta* solo dopo la lettura del *Pastor Fido*, appetto a questo il lavoro del Tasso riuscì abbastanza indifferente e freddo; ma dopo lunga ed intenta considerazione codesti del Guarini non mi parvero se non i pregi dell'*Aminta* veduti attraverso una lente d'ingrandimento, vale a dire esagerati, come appunto intervenne tanto alla letteratura che alla pittura e scultura del seicento di fronte a quelle del secolo precedente.

La soverchia ornamentazione, la ridondanza dei fregi, la profusione di ciò che costituisce l'elemento estetico di un'opera, potranno colpire l'occhio e

---

1) Giovan Carlo Leonardo Simonde De Sismondi: *St. lett. ital. dal sec. IV al princ. del sec. XIX.* Genova, tip. A. Pendola 1830 (voll. 6), vol. III, pag. 94.

2) *Frusta lett.*, ediz. class., II, 41: Egloghe del Sen. Vincenzo Filicaja, n. XIV, 15 aprile 1764.

la fantasia degl' inesperti, oppure contentare un gusto depravato, ma non mai soddisfare il senso e l' intelletto di chi nel semplice ricerca la fonte naturale di ogni bellezza. È sotto questo aspetto che il *Pastor Fido* cede di gran lunga all'*Aminta*, e cede in ciò appunto che da molti fu giudicato singolar pregio di quel componimento: nel Tasso semplice è l'azione e quasi sempre tale la dizione ed il costume, nel Guarini avviluppata è la favola e sino meravigliosa, raffinato il costume e lo stile, soverchio il lirismo della forma, come ad esempio nell'atto IV, scena 5.ª; Amarilli è una fanciulla di soverchio riflessiva, e nel veemente amor di Mirtillo non parla già il cuore ma l' ingegno, che tutto si scioglie in argutezze. E questi caratteri del dramma del Guarini sono un portato naturale della tempera del suo spirito fino ed acuto, che lo forniva di non comune abilità in particolar modo nell'orditura di madrigali [1]), onde argutamente fu detto che il *Pastor Fido* può considerarsi come un ingegnoso tessuto di madrigali; per tale barocchismo adunque, sebbene in molti luoghi vinca di forza e di efficacia la favola del Tasso, come nella descrizione di una caccia al cinghiale (a. IV, sc. 2.ª), che per movimento e rapidità non trova nell'*Aminta* degno riscontro, non può contenderle il pri-

1) Che il Guarini dettasse in varie occasioni madrigali si rileva dalle sue lettere, p. es. da quella del 1588 a G. B. Strozzi (pag. 215) e da quella da Padova (pag. 377) ecc. — Cfr. Quadrio: op. cit. I, 459, III, parte 2.ª 170, ed E. Camerini: Prefazione alla citata ediz. dei *Drammi dei boschi e delle marine*, pag. 15.

mato come opera letteraria. Egli è che nel *Pastor Fido*, al dir del De Sismondi [1]), è lo spirito che manca piuttostochè la poesia; le idee vi sono bene spesso comuni, ed il poeta sovente si crede di nascondere la sua povertà per mezzo di concettuzzi simili a questo:

> Son quel misero padre
> Di quel, che fa morendo
> Viver chi gli dà morte,
> Morir chi gli die' vita (a. V, sc. 6.ª);

onde talvolta, sia per accrescere varietà ai lunghi episodi, che intreccia all'azione, sia per nulla intralasciare di ciò che possa lusingare le orecchie degli ascoltatori, ricorre ad ingegnosi trovati, come quello di far rispondere per una sequela di versi abbastanza lunga l'eco delle selve alle parole lamentose di un amante (a. IV, sc. 8.ª) [2]); nè dissimili erano gli espedienti, che con sottigliezza di ingegno applicavano ai loro versi i poeti greci dell'epoca alessandrina, allora quando, spenta nei cuori l'ispirazione, si cercava di supplirvi con l'eleganza superficiale o con la stranezza della forma esteriore [3]). Sicchè a ragione potè il Settem-

1) Op. cit., vol. III, pag. 93.

2) L'eco era già stato adoperato parcamente dai lirici del quattrocento in certe loro stanze o madrigali, e da qualche poeta pastorale, come dall'Ongaro: *Alceo*, a. III. sc. 4.ª, v. 1732-1752.

3) Nell'*Antol. greca* al capo XV n. 21 vi è un componimento poetico, attribuito a Teocrito, intitolato Σύριγξ, composto di tanti versi or lunghi or brevi in modo da imitare una *siringa;* ed ivi presso al n. 26 un altro di un certo Dosiada, dal titolo Βωμός, avente nella disposizione dei versi la forma di un *altare.*

brini [1]) chiamare l'*Aminta* il dramma di un innamorato, il *Pastor Fido* il dramma di un cavaliere che parla di amore: la diversità dell'animo dei due poeti si rispecchia fedelmente nell'opera loro.

Da quanto si è detto apparisce che avea ragione il Tiraboschi di giudicare lo stile del *Pastor Fido* fiorito e troppo limato, mentre tutti i critici convengono che nell'*Aminta* la semplicità e la grazia dello stile si mantengono quasi sempre al medesimo grado di eccellenza che la purità della lingua; e di ciò fa notevole testimonianza lo stesso Guarini, il quale in data del 10 luglio 1585 scriveva allo Speroni [2]): « l'*Aminta* in quanto alla dicitura è da me stimata assai più di ogni altra poesia del Tasso. » Tanto nel verseggiare dell'uno che dell'altro vi è una certa qual snellezza e armonia, accresciuta questa dalla varietà del metro e dalla spontaneità delle rime, anzi la rima, collocata talvolta a mezzo il verso, ne aumenta la soavità e la dolcezza, sì che par d'ascoltare una musica delicata e carezzevole. Però qua e là, specialmente quando il poeta non si abbandona all'onda poetica che sgorga dalla sua fantasia, tu senti lo sforzo, la freddezza, non sai bene se abbia sott'occhio della prosa o della poesia e allora il verso sciolto del secolo XVI ti avverte colla sua monotonia che esso manca di varietà negli accenti e che la spezzatura non è nè acconcia, nè armonica.

---

1) *Lezioni di letter. ital.* Napoli, Morano, 1881, v. II., pag. 323,
2) *Lettere,* p. 92 sg.

Il *Pastor Fido*, come opera destinata alla rappresentazione, deve cedere per la troppa lunghezza all'*Aminta*, la quale invece, sgorgata come d'un getto solo dall'anima del poeta nello spazio di pochi mesi, presenta un tutto armonico, proporzionato e rispondente alle esigenze della scena; stupisce infatti e a mala pena si comprende come si sia potuto rappresentare un componimento stemperato in circa 7000 versi [1]) e abbia trovato uditori così pazienti; ma la natura degli uomini del cinquecento era ben diversa dalla nostra: sereni erano i nostri vecchi - osservava il Lodi - e non pensavano ancora alle questioni sociali e alle maniere diverse di circoscrizione elettorale. Non a torto si è notato che nel *Pastor Fido* la verbosità dei personaggi sospende l'interesse dell'azione, e che le circostanze episodiche ne ritardano ed impacciano il libero e natural corso. Il dialogo vi è lento, pieno di vane riflessioni, di luoghi comuni, e il costume d'interesse alla narrazione gravi sentenze [2]), se da una parte accresce la solennità drammatica col dare ai vaneggiamenti dei pastori un certo qual colorito di civile saggezza, dall'altra abusato induce nel lettore o nell'uditore grave noia e toglie alla poesia pastorale quel suo fare vago e spensierato. Il carattere sentenzioso più s'addice

1) *Orfeo*, prime stampe v. 400, ed. Affò 1766, v. 434 — *Aminta*, v. 1996 — *Alceo*, v. 2734 — *P. Fido*, v. 6700 — *Filli di Sciro*: atti, v. 4347, prologo del *Marino* v. 220.

2) I luoghi sentenziosi del *P. Fido* sono in molte edizioni virgolati in margine.

alla vera tragedia; infatti la scena 1.ª dell'atto IV del *Pastor Fido*, secondo il Pindemonte [1]), ha servito di modello al Maffei nel foggiare i più bei pezzi della sua *Merope*.

Altro difetto grave di questi due drammi è la mancanza di legame delle scene fra loro; specialmente in quel del Guarini si vedono entrare ed uscire i personaggi senza un vero motivo, spesso, come acutamente fa notare lo Schlegel [2]), l'azione non progredisce nelle scene isolate, ad esempio nel primo atto, dove in cinque scene che si succedono senza nodo, pare che il poeta faccia l'esposizione di cinque intrecci differenti, il che sparge di singolar freddezza il dramma. Nè l'azione procede in forza del cozzo reciproco dei sentimenti e delle passioni dei personaggi principali, giacchè le due figure secondarie di Corisca e del Satiro sono le molle che dànno impulso a tutto il meccanismo del dramma. Ciò prova come gli spettatori, poco avvezzi ai veri piaceri del teatro, rimanevano paghi alla placida pompa di una bella poesia, nè ancora conoscevano quell'impazienza e quell'agitazione drammatica che è carattere spiccato del teatro moderno. Altro difetto, solo spiegabile mediante la natura dell'ambiente nel quale quei drammi venivano rappresentati, è quello di cui

---

1) *Elogi Italiani,* Venezia, Pietro Marcuzzi 1782, tom. XII, pagina 214, nota 22 all'Elogio di Scipione Maffei fatto da Ippolito Pindemonte.

2) Loco citato.

muove rimprovero ai loro autori il Gravina là dove dice che « han voluto avviluppare nelle arti cittadine anche i geni pastorali, e delle azioni loro tessere ordigni di scene » [1]; e per verità i pastori perdono spesso il loro carattere e parlano ed agiscono sulle scene come eroi o filosofi.

*
* *

2. — Tali i pregi, tali i difetti da altri e da me rilevati in quelle due singolari produzioni del teatro del secolo XVI. Come ognun vede, qui siamo in un campo affatto immaginario, affatto ideale, o, come bene osserva il Carducci [2], qui abbiamo dinanzi due opere che sono la miglior dimostrazione estetica dell' idealismo artistico italiano del cinquecento applicato al dramma. Pur non di meno in mezzo a tutto questo mondo fantastico creato dalla mente del poeta, in questa dipintura di un costume immaginario, secondo l'espressione del Baretti, vi è qualche cosa di vero, di reale: questo qualche cosa è quella non piccola conoscenza del cuore umano e delle passioni ond'esso è agitato, che qua e là si manifesta in sottili osservazioni, in arguti concetti, conoscenza che il poeta ha attinta dal mondo reale. Le arti della donna, a mo' d'esempio, trovano nei due drammi una chiara

1) Gravina, op. cit., pag. 186 sg. — Cfr. Becelli, op. cit., pagina 172 sg. — e Rossi, op. cit., pag. 263.
2) *Studi lett.*, l. cit.

e minuta analisi [1]), l'elemento urbano, cortigianesco vi tiene assai più del vero che non la vita pastorale, e porta nell'azione una nota che serve di quando in quando a dar riposo al volo della fantasia attraverso a quel mondo di dorate visioni [2]).

Lo Schlegel [3]), parlando del dramma pastorale e mitologico, lo ritiene un fenomeno d'estrema importanza nella storia della poesia, ma nega che abbia messo alcun frutto relativamente all'arte drammatica: queste pastorali, dice egli, non ci dànno che l'idea dell'infanzia dell'arte. A me sembra però che sia troppo poco il ridurne l'importanza entro i limiti del fenomeno, poichè l'arte drammatica qualche frutto, qualche nuovo elemento ne ha pur ricevuto: e prima di tutto questo genere di poesia ha introdotto sulle scene il romanzo pastorale, ha inoltre associato il tragico al comico, riunendo, giusta l'espressione dello stesso Schlegel, le qualità distintive degli antichi e dei moderni, ed ha infuso all'elemento musicale della scena vita e colore. A tali vantaggi diretti si aggiunga che la pastorale italiana ha offerto il passaggio dall'idealismo del cinquecento alla maniera dell'Arcadia, ha accolto in sè concetti e sentimenti svariati - donde la sua speciale importanza per la storia dei costumi e del pensiero della società - e infine ha esercitato non piccola influenza sopra le lette-

1) *Aminta,* II, 2 — *Pastor Fido,* I, 3, III, 5, IV, 1.
2) Vedi E. Lombardi, op. cit., pag. 347.
3) Op. cit., pag. 146.

rature drammatiche straniere [1]). Orbene, questi fatti porsero all'arte nuovi espedienti, nuove e feconde situazioni per le quali solamente fu possibile l'ulteriore svolgimento del dramma per musica.

Abbiamo già avvertito che la favola del Tasso spuntò e sorse con più modesto rigoglio di vegetazione accanto alla severa Epopea; ora, come nella *Gerusalemme* l'*Aminta* trova un'eco sincera nel fresco idillio di Erminia fra i pastori, così la vita agitata, rumorosa e cortigianesca del poema eroico ha pure la sua nota nel dramma pastorale, là dove il pastore Tirsi (a. I, sc. 2.ª) descrive a tinte efficaci la tristezza di quelle città e di quelle Corti, da cui il povero Tasso si sentiva fatalmente attratto, e nelle quali era ripòsta la fonte inesauribile di tutte le sue sciagure. Leggendo questi versi ti par di scorgervi una triste previsione del futuro, nelle vicende del pastore tu vedi adombrate le vicende del poeta; qui i sentimenti dell'anima sua, le sue passioni, i suoi affetti, i suoi dolori non poteano trovare più schietta manifestazione. Non altrimenti si vuole che nella scena prima dell'atto quarto del *Pastor Fido*, abbia il Guarini adombrato sè stesso sotto il nome di Cárino, il quale, come Tirsi, ivi descrive l'avarizia e la corruzione delle città e delle Corti, nè d'essersi celato sotto le spoglie del vecchio pastore di Arcadia nega l'autore medesimo in una lettera al cav. Zenobi, in data del luglio del 1590 [2]).

1) Intorno a questa influenza vedi Rossi, op. cit., pag. 260 sgg.
2) *Lettere*, pag. 160 — Cfr. Rossi, op. cit., pag. 18 sgg.

Così gli autori portarono sulla scena anche l'elemento soggettivo, vi portarono cioè le proprie passioni, tanto le loro angosce come i loro rancori; infatti pare che nell'Elpino dell'*Aminta* sia celato il Pigna, l'Alete della *Gerusalemme*, segretario ducale, la cui amicizia era tenuta cara dal Tasso, che in Mopso sia adombrato lo Sperone con il quale il poeta avea un risentimento personale, e forse in Batto il Guarini [1]; del pari vuole il Becelli [2] che il Guarini abbia voluto delineare Scipione Gonzaga nella scena prima dell'atto quinto.

Oltre alcune analogie di forma e di concetto che ho già avvertite tra l'*Aminta* e il *Pastor Fido*, ve ne sono altre che dimostrano apertamente come il Guarini si accingesse a dettare il suo dramma allo scopo di gareggiare col Tasso, gara però la quale non toglie che questi sia servito di modello al Ferrarese. E già quel che dice il pastore Tirsi nel luogo pur ora citato, richiama subito alla mente le parole del vecchio Carino: identico è lo scopo del loro discorso, come molto somiglianti ne sono i concetti. Ammesso il fatto che il cominciamento del *Pastor Fido* (1580-81) e la comparsa alle stampe dell'*Aminta* coincidano, rimane fuor di dubbio che il Guarini ne aveva dinanzi il coro dell'atto primo quando si pose a scrivere il suo

---

1) Serassi, *Vita*, vol. I, p. 240-42 nota. — Un saggio d'interpretazione allegorica di tutto l'*Aminta* ce lo diede il Galvani: *Intorno all'Aminta di ecc. ecc.,* lettera al Prof. M. Anton Parenti. Modena, Vincenzi 1826.

2) Op. cit., pag. 162.

coro dell'atto quarto; infatti ne usò la medesima forma metrica e non solo le stesse rime, ma perfino le identiche parole in fine di ogni verso. Unica differenza tra i due cori è che il Tasso vi rappresenta l'Onore come un portato della civile società e come fonte d'ogni male, mentre il Guarini dà la colpa alla società per avere l'Onore, che semplice e puro nell'età dell'oro si riconosceva e praticava, degenerato [1]). Del resto l'autore stesso nelle Annotazioni al *Pastor Fido* [2]), sotto il velo dell'anonimo, dichiara che tale coro fu scritto in concorrenza del primo dell'*Aminta* e che quello senza dubbio è degno di maggior lode. Anche l'espediente che adopera Aminta (a. I, sc. 2.ª) per farsi baciare da Silvia, trova eco nel *Pastor Fido*, in quello messo in pratica da Mirtillo (a. II, sc. 1.ª) per congiungere le sue alle labbra della ritrosa Amarilli [3]). Ma mentre che il Guarini imitando il Tasso si studiava di vincerlo in eccellenza, lasciava trasparire questo suo intento sì nelle lettere private che negli scritti di pubblica ragione; e che gara vi fosse stata lo richiamava alla mente dell'Albani dopo la recente morte del Tasso, scrivendogli a Roma: « io non so s'io debba dire honore o carico, che mi ha fatto il mondo, riputandomi al mio

---

1) Intorno ai pregi di questa imitazione del Guarini, vedi Serassi *Vita*, vol. I, pag. 323, nota 3.ª

2) Ediz. cit. del 1602, pag. 138.

3) Vedi altre analogie di forma e di concetto tra i due drammi, in Rossi, op. cit., p. 199 sg., nota 3.ª, p. 201, nota 1.ª

dispetto parallelo di lui nella poesia » [1]). e certo solo per la pastorale eran sorte le critiche letterarie di confronto tra i due poeti. Inoltre nella lettera già citata allo Speroni, il Guarini, dopo aver detto che l'*Aminta* gli pare la migliore opera poetica del Tasso, ne detrae però al pregio soggiungendo che « tanto di leggiadria mi è sempre paruto che habbia nell'*Aminta* suo conseguito Torquato Tasso quant'egli fu imitator della *Canace.* » Di più nel Compendio dei due Verati, pur riconoscendola bellissima, afferma che il suo autore deve ad ogni modo confessare di non aver fatto altro che imitare il *Sacrificio* del Beccari [2]), e nelle Annotazioni al *Pastor Fido* (pag. 138) rileva con certa qual compiacenza come i concetti del primo coro dell'*Aminta* siano ricavati in gran parte dall'egloga quarta di Vergilio [3]). Si può adunque concludere che da parte del Guarini vi fu imitazione e gara, imitazione e gara che sarebbero riconfermate dalle parole del Tasso medesimo, se si accettasse per vero ciò che l'amico e il biografo del Sorrentino, cioè il Manso, di lui riferisce: « Era da fresco venuta in Napoli una copia del *Pastor Fido,* e lettasi in presenza di Torquato Tasso, d'Ascanio Pignatelli e di Don Vincenzo Toraldo, fu egli richiesto, che volesse dircene il suo parere. Et egli: Mi piace sopramodo, ma confesso di non saper la cagione

---

1) *Lettere,* pag. 173.
2) *Compendio,* ed. cit., loc. cit.
3) Rossi, op. cit., pag. 55 sg.

perchè mi piaccia. Onde io rispondendogli, vi piacerà per avventura, soggiunsi, quel che vi riconoscete del vostro. Et egli replicò, nè può piacere il vedere il suo in man d'altri » [1]).

Vari furono i pareri dei critici intorno ai lavori del Tasso e del Guarini. I contemporanei dei due poeti non si occuparono gran fatto dell'*Aminta*, intenti com'erano alla polemica che si agitava intorno al poema eroico, ma invece rivolsero l'attenzione a quell'opera che per la sua mole e per la stessa indole chiassosa, attirava gli sguardi di una generazione che si metteva in assetto per assidersi alla mensa seicentista; e la comparsa del *Pastor Fido* sollevò un lavorio critico assai vivace. Una vera biblioteca fu scritta pro e contro di esso, talchè il Fontanini nella sua *Biblioteca della eloquenza italiana*, ha avuto d'uopo di un intero capo per registrarvi i soli titoli delle censure e delle apologie fatte a quel dramma [2]), da Giason De Nores (1587) che l'attaccò vivamente, e dallo stesso Guarini, che si difendeva sotto il nome del celebre comico d'allora il Verato [3]), a Ludovico Zuccolo (1625) che lo portò alle stelle. Il fatto è che anche

1) Manso: *Vita del Tasso*, ed. cit. pag. 329; citato anche dal Serassi: *Vita*, vol. II. pag. 349.

2) *Bibl.*, ed. cit., t. I, cap. V, — Cfr. Quadrio, c. III. parte 2.ª, p. 403 sgg. — Haym, v. III, p. 179 sgg. ed E. Camerini: prefazione cit. ai *Drammi dei boschi e delle marine*, p. 7-13.

3) Lo Zeno vuole che si scriva *Verrato*; due sono le difese pubblicate dal Guarini sotto il nome di Verato, la prima in Ferrara pel Caraffa 1588, la seconda a Firenze pel Giunti 1593.

i critici, come bene osserva il Rubbi [1]), concorsero con le loro opposizioni ad accrescerne la fama.

A parte però le questioni personali e partigiane, l'opinione de' contemporanei inclinava a mettere il merito dei due poeti pastorali allo stesso grado, come si rileva dalle parole già riferite del Guarini all'Albani; entrambi avean lavorato bene, entrambi meritavano l'attenzione e le critiche dei contemporanei e dei posteri. Dalle critiche e dalle accuse mosse in vari tempi all'*Aminta*, specialmente da quelle del Duca di Telese Bartolommeo Ceva Grimaldi, assunse più tardi la difesa lo stesso Fontanini [2]). La discussione intorno all'*Aminta* e al *Pastor Fido* si allargò anche al genere di drammatica a cui appartenevano, ed infatti nel seicento e nella prima metà del settecento si è fatto un gran disputare intorno alla natura della favola pastorale ed agli elementi da essa tolti alla drammatica greca: caldo detrattore della favola pastorale degl'italiani fu il Gravina, non meno che valido sostenitore e difensore erudito ne fu il Becelli [3]).

Anche i moderni variamente sentenziarono in-

1) Il *Pastor Fido* di G. B. Guarini e l'*Endimione* di Ottavio Rinuccini, Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1788; prefazione.

2) L'*Aminta* difeso ed illustrato da Giusto Fontanini, Roma, pel Zenogi, 1700, in 8. Vedi lodatori e detrattori dell'*Aminta* in Serassi: *Vita*, vol. I, pag. 245, n. 2.ª e pag. 246. n. 1.ª

3) Op. cit., lib. II, cap. V, p. 141-180. — Intorno alle critiche del *Pastor Fido* e alle dispute sulla pastorale, vedi Rossi: op. cit, parte 2.ª, capo V, pag. 248-252.

torno ai pregi dei due drammi. Quanto allo Schlegel, ritiene il *Pastor Fido* una produzione inimitabile, il De Sismondi ne porta a cielo la vaghezza del linguaggio e della poesia, il Voltaire cita il Guarini come uno dei primi poeti drammatici che abbia fatto versar lagrime, e il Ginguenè ne intesse un magnifico elogio, ma però venendo a parlare dell'*Aminta*, è costretto a dire che « l'*Aminta* è la perfezione del genere pastorale, e che il *Pastor Fido*, dove pur brillano squisite bellezze, aperse le porte a tutti gli abusi » [1]). Il Canello invece giudica il lavoro del Guarini di gran lunga superiore, specialmente sotto il rispetto del contenuto, poichè vi vede riflesse meglio che in nessun'altra opera teatrale, le condizioni e gl'ideali della società italiana della fine del cinquecento [2]). Bisogna però convenire che anche nell'*Aminta*, quantunque in modo più temperato e modesto, l'elemento umano e soggettivo ha non piccola parte. Entrambi i drammi contengono pregi inestimabili e proprii; la diversa loro indole trova la sua naturale spiegazione nelle parole del Settembrini: « l'*Aminta* è il dramma di un innamorato, il *Pastor Fido* il

---

1) *Histoire littéraire d' Italie*, Paris 1813 (t. VI, p. 335 sgg.) — Leggasi in lode dell'*Aminta* il discorso premesso dal Serassi all'edizione bodoniana di quel dramma, nonchè le bellissime osservazioni del Parini: *De' principi delle belle lettere*, parte 2.ª, in opere, VI.°, Milano, ed. Reina, 1804.

2) *Storia della lett. ital. del secolo XVI*, Milano, Vallardi, 1880, p. 244 sgg.; cfr. intorno ai pregi ed ai difetti del *Pastor Fido*, De Sanctis: *St. lett. ital.*, Napoli, Morano, 1879, vol. II, pag. 198 sgg.

dramma di un cavaliere che parla di amore » pensiero che è come completato da quel del Carducci: « l'*Aminta* per la finitezza determinata pare far riscontro alla *Gerusalemme*, e il *Pastor Fido* per la fiorita e bizzarra varietà all'*Orlando* » [1]).

VII

Il dramma pastorale dopo il Tasso ed il Guarini.

Per rendersi ragione dell'importanza dei due drammi esaminati e della voga acquistata al loro tempo, sarebbe opportuno l'andar rintracciando le orme che essi lasciarono dietro di sè nei numerosi drammi posteriori; ma per noi basti sapere che l'influenza diretta o indiretta dell'*Aminta* e del *Pastor Fido* si fece sentire in quasi tutte le pastorali sia italiane che straniere, talvolta nei particolari, più spesso nella trama generale [2]). La moda e l'ambiente delle corti, specialmente di quelle di Ferrara e di Modena, favorivano più che mai questo genere di letteratura; ogni cosa parea invitare i poeti d'allora a cantare gli Aminta seguitanti invano con preghiere e lai amorosi le restie Amarilli pei boschi e pei prati, sui colli e sulle acque: donde tutta una fioritura di egloghe silvestri e marittime,

1) *Studi lett.*, l. cit.

2) Vedi a proposito degl'imitatori italiani e francesi del *Pastor Fido*, in Rossi: op. cit., p. 252-62.

di favole boschereccie o eroiche, tragicomiche o pastorali, di cui furono autori e il Chiabrera e il Bracciolini e il Buonarroti il Giovine e Don Ferrante Gonzaga e il Crescimbeni [1]). Insomma crebbe in sì fatto modo la smania delle pastorali, che già nel 1615 Clemente Bartoli da Urbino ne contava insino a ottanta, e il Fontanini [2]) riferisce d'averne al suo tempo vedute a Roma fino a duecento presso Giovan Antonio Moraldi.

Fra tutti questi drammi due sopra tutti ottennero lodi e applausi non comuni, voglio dire l'*Alceo* dell'Ongaro e la *Filli di Sciro* del Bonarelli; non sarà quindi fuor di proposito soffermarci alquanto a parlare di essi, molto più che il primo ha speciale importanza inquantochè è una novella prova come l'*Aminta* del Tasso sia servito di classico modello ai poeti posteriori, il secondo poi come avente in sè ormai giunti a perfetta maturità que' germi di decadenza che già evidenti vigevano nel *Pastor Fido*.

Diciamolo subito e senza reticenze: se l'*Alceo* non derivasse in linea diretta e non fosse figlio legittimo dell'*Aminta,* si avrebbe in conto di uno dei migliori drammi accanto a quello del Tasso e del Guarini; infatti esso contiene pregi non co-

---

1) Per queste favole pastorali, cacciatorie, boschereccie e pescatorie, vedi Crescimbeni: l. cit. — Fontanini: op. cit. con le note del Zeno, t. I, pag. 422-31. — Quadrio: op. cit., vol III, parte 2.ª pag. 400 sgg. — Becelli: op. cit., pag. 174 e 179 sg. — Serassi: *Vita del Tasso*, vol. I, p. 244 nota 2.ª

2) *Difesa dell'Aminta,* capo 15, pag. 357.

muni di lingua e di stile: franca e spigliata vi è la forma, il verseggiare variato ed armonico, l'azione ben condotta e piena di vita e di movimento. Si è veduto che l'*Aminta* era stata scritta sino dal 1573 e che poi il Manuzio ne fece la prima edizione solamente nel 1581 con la lettera di dedica al Gonzaga sotto la data del 20 dicembre 1580; Antonio Ongaro padovano diede alle stampe il suo *Alceo* nel 1582, mandandovi innanzi la lettera di dedica a Girolamo e Michele Ruis con la data del 25 agosto 1581, nella quale egli si dichiara « giovinetto che fa professione di leggi » [1]). Questi ebbe agio pertanto di leggere e di studiare il lavoro del Tasso sia nelle copie che ne correvano manoscritte, sia nelle due prime stampe di Aldo; e che l'abbia letto studiato e preso come a regola e modello appare chiaramente tanto dall' intreccio del dramma quanto dai molteplici luoghi che ha con esso comuni. Se n'accorsero subito anche i contemporanei, onde l'*Alceo,* secondo l'espressione dell' Eritreo [2]), *vulgo, joci causa, Amynta madidus appellabatur.* Che fosse stato già posto sulle scene

---

1) *L'Alceo, favola pescatoria di Antonio Ongaro Padovano, recitata in Nettuno, castello dei signori Colonnesi,* Venezia, Francesco Ziletti, 1582, in 8, — e con gl' Intermezzi del cav. Battista Guarini, descritti e dichiarati dall'Arsiccio Accademico Ricreduto (Ottavio Magnanini); aggiuntivi appresso alcuni discorsi del medesimo Arsiccio sopra ciascheduno Intramezzo, Ferrara, pel Baldini, 1614, in 4.

2) *Nicius Erythræus in Pinacotheca imag. ill. vir.,* I, 166. *Coloniæ.* (falsa data): Amsterdam, 1643.

allorquando uscì alla luce, lo dice lo stesso frontispizio della prima edizione, aggiungendovi anche il luogo, cioè in Nettuno, luogo marittimo e delizioso della campagna romana, castello allora dei signori Colonnesi; ma vi è taciuta la data di tale rappresentazione, che il Crescimbeni [1]) pone nell'anno stesso della prima stampa. L'*Alceo* fu dileggiato coll'appellativo di *Aminta bagnato* perchè l'Ongaro altro non fece che trasferire la scena dell'*Aminta* del Tasso dai boschi al mare. In questo genere di poesia si eran già provati con le loro egloghe molti poeti, tra i quali tenevano il primo posto il padre del Tasso e il Rota, e un tentativo di commedia marinaresca già si aveva nel *Pescatore* del Roncaglia [2]), ma nell'*Alceo* l'elemento pescatorio vi si trova svolto più ampiamente e variamente e piglia da un ben combinato intreccio maggior vita e colore. E innanzi tutto non gli si può contestare il merito di quella lode che il Gravina, così severo con la letteratura pastorale, gli tributa, là dove dice che l'*Alceo* « conserva gran parte della convenevole semplicità, la quale è il più bel pregio di simili componimenti » [3]); non ha la freschezza e la plasticità del verso dell'*Aminta*, neppure il fraseggiare sempre classico ed elegante dell'*Aminta* e del *Pastor Fido,* ma più di questo

1) *Comment. intorno alla sua Ist. volg. poesia*, vol. I, p. 228; Roma, De Rossi, 1702-1711, voll. 5, in 4.

2) Marcello Roncaglia da Sarteano: *Il Pescatore, commedia rusticale,* Siena, 1547, in terza rima.

3) Gravina: op. cit., l. II, n. 12.

possiede in grado eminente l'ingenuità del linguaggio e la naturalezza del colorito.

L'Ongaro, come nel Tasso ha trovato una ricca miniera di pregi da imitare, così non fu da tanto da saperne evitare i difetti, anzi ne ha un pochino rincarata la dose; strani giuochi di parole, arzigogoli di pensiero a freddo qui pure ti scoprono la merce del tempo [1]. Bisogna convenire che l'Ongaro è bensì un troppo fedele imitatore del Tasso, ma ne è anche talora un imitatore sagace ed industre, confrontinsi ad esempio i concetti d'amore paralleli nei luoghi seguenti: (*Am.* II, 1.ª in.ª — *Alc.* I, 2.ª, 273 sgg.; II, 1.ª, 22 sgg. — II, 1.ª, 680 sgg.; II, 2.ª, 87 sgg. — II, 1.ª, 717 sgg., ecc. [2]) — il pensiero vi è identico, identica talora anche la forma, ma quanto imitati con garbo, come incastonati maestrevolmente sì da parer originali! L'azione nell'*Alceo* si svolge quasi perfettamente parallela a quella dell'*Aminta;* persino gli episodi talora vi sono trapiantati di peso: il Tritone invaghito di Eurilla ricorda in tutto il Satiro del Tasso innamorato di Silvia [3]), le passioni che li trasportano entrambi a rapire la donna amata

---

1) Vedi i luoghi segg.: a. I, sc. 2.ª, v. 484 sgg., v. 563 sgg. — I, Coro, v 609 sg — III, 4.ª, v. 1485 sg., v. 1715 sgg., ecc.

2) Nel coro del l'atto primo dell'*Alceo* è svolto un concetto appena accennato negli ultimi versi del coro dell'atto primo dell'*Aminta*, come pure la descrizione in quest'ultimo di quell'età beata che ancora non conosceva cosa fosse Onore, trova eco nella scena 2.ª, atto II, v. 740 sgg. dell'*Alceo*.

3) *Aminta,* in.º a. II — *Alceo,* in.º a. II.

hanno, per non dir tutti, molti punti di contatto. Ad ogni pie' sospinto t'incontri in reminiscenze del poeta sorrentino, in imitazioni di forma e di concetto, sì che l'*Alceo* è proprio un Aminta posto in umido: degli effetti che nell'*Aminta* la primavera al ritorno produce sopra la terra, l'Ongaro fa suo pro per applicarli alla scena marinaresca (*Am.* I, 1.ª, v. 129-160 — *Alc.* I, 1.ª, v. 79-174), ma egli, meno artista del Tasso, non sa contenersi in certi limiti di convenienza e di equilibrio poetico, ond'è che lo vediamo cader nel ridicolo laddove c'imbandisce un insulso catalogo di pesci come questo:

> **Il sargo ama la capra,**
> **La raja ama lo squadro,**
> **La sepia ama là sepia**
> **La triglia ama la triglia,**
> **Il persico l'occhiata,**

e via di tal passo finchè viene agli amori degli uccelli, delle piante e persin delle pietre, mentre, nel suo modello questi concetti sono quanto mai si può immaginare poeticamente gentili, brevi ed efficaci. L'Ongaro avea bene studiato il genere di poesia che prendeva a trattare, giacchè tutto il mondo marinaresco si rispecchia largamente e variamente nell'*Alceo*, quantunque bene spesso non conforme alla natura del dramma; infatti ogn' illusione di poesia pastorale svanisce allorquando, quasi a sfoggio della sua famigliarità coll'ambiente pescatorio, l'autore viene a parlarti di spigoli, di

cefali, di murene, di sarghi, di pistrici, di occhiate, di agoni, di leccie e di fiatole; così, sovente, in mezzo alla placida calma dell'egloga un'espressione ricercata od una parola prosastica ti produce l'effetto di una doccia fredda, quando però non ti muova a riso. Nonostante tali difetti, l'*Alceo*, preso da sè, senza l' impressione recente della lettura dell'*Aminta*, si fa leggere volentieri anche da noi moderni e arreca non poco diletto, poichè e la forma e il contenuto, forse perchè procedenti da ottimo esemplare, sono del pari pregevoli; inoltre non solo ci è dato ammirare in questo giovane avvocato, morto in età assai immatura, una discreta perizia nel maneggio del verso e nella chiara riproduzione del concetto, come nel monologo di Venere nel prologo e nel diverbio pescatorio a forma di stornello accompagnato dalla zampogna tra Siluro e Mormillo (a. IV, sc. 1.a, v. 1865-1970) ma una non comune facoltà di assimilarsi e usare a proprio vantaggio le altrui poetiche bellezze: e per vero riscontriamo nell'*Alceo* non poche reminiscenze dei nostri classici migliori, quali l'Alighieri e il Petrarca. Non deve pertanto recar meraviglia se di questo dramma pescatorio fecero onorata menzione e il Gravina e il Fontanini e l'Eritreo e il Conrart [1]), e se ancora si

---

1) Gravina, l. cit. — Fontanini: *Aminta dif.*, p. 163. — Erythraeus, l cit. — Mr. Conrart: *Lettres familieres a Mr. Felibien*, Paris 1681, p. 181; cfr. Tiraboschi: *St. lett. ital.* 1500-1600, l. III, c. LXVII fine.

stampa unitamente ai migliori nostri drammi pastorali [1]).

Col dramma del Guarini la pastorale italiana, in sè accogliendo concetti e sentimenti svariati, associando al tragico il comico, era arrivata al suo maggiore sviluppo e ad un tempo all'orlo della decadenza, nel quale doveano travolgerla gl'inetti imitatori. Questi segni di decadenza si riscontrano evidentissimi in quell'altra favola pastorale, che si cita fra le più pregiate e che crebbe in tanta rinomanza, cioè la *Filli di Sciro* del conte Guidobaldo Bonarelli, urbinate (1563-1608). È cosa abbastanza notevole vedere quest'uomo, che era uno dei primi fondatori dell'Accademia degli Intrepidi a Ferrara, che avea trascorsa la sua giovinezza nelle severe speculazioni della filosofia e della teologia e già godeva d'un chiaro nome come politico, dar fuori a un tratto un componimento poetico, che per la sua natura facea grave contrasto coll'indole de' suoi studi e col suo stesso carattere personale; ma si pensi che anch'egli respirava l'aria molle e voluttuosa di quella Corte, la quale attraeva irresistibilmente e come fatalmente gli artisti, anch'egli non poteva sottrarsi all'influenza di quell'ambiente ove le feste succedevano alle feste, gli studi erano incoraggiati dal

1) Per le edizioni dell'*Alceo* vedine la pregevole edizione di Padova, presso Giuseppe Comino 1722, pag. 87 e 187; in essa vi sono notizie intorno al dramma ed al suo autore a pag. 83-86, e per la prima porta numerati i versi. L'*Alceo* venne ristampato dal Sonzogno, ed. cit., tra i *Drammi dei boschi e delle marine*, nel 1878.

Duca e le poesie e gli amori dalle belle donne; tutta la città seguiva la Corte e s' immergeva negli amori. Gli effetti prodotti da questa improvvisa comparsa della *Filli di Sciro*, tanto alla Corte di Ferrara quanto nell'Accademia degl' Intrepidi e la lettura che l'autore vi tenne dei discorsi in difesa della sua pastorale, furono ben tratteggiati da Giovanni Franceschini in una briosa dissertazione [1]). La *Filli* ottenne un invidiabile successo, poichè gl' Intrepidi vollero a loro spese metterla in iscena (1607) « con tutta pompa e magnificenza » come essi lasciarono scritto, e in quell'anno stesso pubblicarla, facendovi precedere la dedica a Francesco Maria Feltro della Rovere, duca VI di Urbino, con una lunga prefazione encomiastica [2]). Ebbe anche l'onore di tre differenti prologhi: uno del Marini intitolato la *Notte*, quando si rappresentò in Roma, un altro d' Ippolito Aurispa sotto il titolo di *Finzione*, nell'occasione che comparve sulle scene in Macerata, e un terzo di Fulvio Testi quando per la prima volta si diede in Sassuolo. Dall' impressione che ho riportata dalla lettura della *Filli* sono indotto a confessare francamente che l'entusiasmo destato al suo comparire e le lodi di cui lo gratificarono alcuni scrittori, al giudizio dei quali ben

1) *Guidobaldo Bonarelli e la Filli in Sciro*, lettura fatta all'Accademia Olimpica di Vicenza l' 11 febbraio 1887. Vicenza, tip. Paroni 1887, pag. 12 sgg.

2) *La Filli di Sciro, favola pastorale del conte Guido Ubaldo Bonarelli*, con figure in rame. Ferrara, pel Baldini, 1607 in 4, e Venezia, pel Ciotti, 1607 in 12.

volentieri mi accomoderei, sono esagerate, e mi sembrano tali per i molti e gravi difetti che vi ho riconosciuti. Non mi fermerò già a discutere intorno alla natura del duplice amore di Celia, che il Bonarelli introdusse nella sua favola come una graziosa novità dietro la scorta di Ovidio [1]), e del quale si è sino alla sazietà favellato [2]), solo dirò che, quantunque prenda le mosse da un motivo oramai sfruttato dai poeti pastorali - un mostro, o satiro o centauro, che rapisce una ninfa e la lega per le chiome ad un albero, e la liberazione fattane da qualche pastore innamorato (a. I, sc. 3.ª) - l'argomento è abbastanza bene scelto e drammatizzato, dirò anche che l'intreccio, forse un po' troppo artifizioso, presenta molte e belle opportunità di contrasti efficaci, resi sovente con verità di linguaggio; ma come falsa e di cattivo gusto è la veste poetica di tutto il dramma, quanto lontana dalla naturalezza e semplicità dell'*Aminta!* È un perenne sospirare, delirare e piangere di amore; la passione amorosa vi è condita in cento salse, nelle quali gli elementi più strani e repugnanti formano la più mostruosa delle miscele. Il dialogo vi procede per via di continue antitesi di parole e di concetto, anzi si può dire che l'antitesi sia l'unica molla che fa muovere questa poesia. Se ciò è indizio nell'autore d'una non comune abilità nel foggiare varia-

1) *Amores*, l. II, eleg. 10.ª
2) Intorno alle critiche e alle difese di questo amore, vedi Franceschini, op. cit. pag. 21 sgg.

mente il pensiero e piegare ingegnosamente la frase alle molteplici sfumature di esso, non si potrà difendere dall'accusa di barocchismo una poesia, nella quale le esagerazioni più strambe, le antitesi più eccentriche, le freddure e i bisticci si susseguono in una ridda grottesca [1]; sentite cosa esce a dire il poeta a proposito di due fanciulli innamorati:

> Con lingua ancor di latte balbettando,
> Sepper chiamar, prima che mamma, Amore, (v. 1034)

e in altro luogo:

> A che grattar il capo
> Se 'l prurito è nel core? (v. 1777)

Pur non di meno t'imbatti qua e là in graziosi concetti, in briose espressioni, in leggiadre immagini, la cui gradevole impressione ti è poi subito menomata o cancellata da stonature causate da eccessiva ricercatezza di frase e d'idea. La falsità del linguaggio trova spesso eco eziandio nella falsità o inverosimiglianza dell'azione: due amanti, ad es., fan rinvenire la loro diletta Celia, che s'era avvelenata con un'erba, inondandole la faccia di pianto (a. IV, sc. 5.ª). Altro difetto è l'uso frequente e continuato del verso settenario, con rarissima

---

1) Vedi; *esagerazioni*, v. 273, 1195 sgg., 1409 sgg., 2745 sg., 2762 sgg. — *antitesi*, v. 707, 756 sgg., 884 sgg, 1353 sg. e il monologo di Celia che apre l'atto III — *freddure e bisticci*, v. 1955 sgg., 2186 sgg., 2510 sgg., 2644 sg. 2882 sg., 4211 sg.

frapposizione di qualche endecasillabo, a tale che a volte il discorso assume un andamento sì monotono da ingenerare profonda noia nel lettore, accresciuta questa anche dalla soverchia verbosità dei personaggi. Per simili ragioni nel dramma del Bonarelli, che il Guarini in una lettera al suo autore si compiaceva di chiamare « parto nobile ed eccellente » ogni cosa, sì i pregi che i difetti, ti ricorda il *Pastor Fido*, dal quale a mio credere discende in linea diretta: esuberanza di fregi esteriori, verbosità, giuochi di parole e d'idee, tutto richiama alla mente il lavoro del Guarini, senza però que' bagliori poetici e quella eleganza artistica che abbiamo notato in certe scene del cavaliere ferrarese. Per tacere di altre analogie, il linguaggio spudorato dell'attempata Nerea (a. III,) trova degno riscontro nella stomachevole figura della Corisca del *Pastor Fido*. La *Filli di Sciro* differisce dai drammi anteriori solo in questo, che è priva di cori, e la parte sentenziosa vi è sostenuta dal loquace e ampolloso vecchio Narsete.

L'autore affettava di tenere in poco o nessun conto la sua pastorale, ma l'ardore da lui posto nei discorsi apologetici a difendere i proprî criteri drammatici, lascerebbe supporre il contrario [1]). Certo è che essa fu assai apprezzata e lui vivente e dopo la sua morte; che la lodassero i contemporanei — tra cui il più innamorato il cardinale

1) Discorsi in difesa del doppio amore di Celia, colla Pastorale e la Vita dell'autore, Mantova, per Alberto Pazzoni 1703 in 12.

Richelieu — nessuna meraviglia, essi respiravano e vivevano dell'aria corrotta del loro tempo, dell'aria medesima del Guarini, del Bonarelli, del Marini, e infatti le loro lodi avevano principalmente di mira « le molte vaghe e spiritose metafore e bizzarri modi di dire che adornavano la *Filli*; » ciò che reca stupore è che anche i critici di altri tempi - quali il Cinelli, il Borrichio, lo Zeno, il Pallavicini ed altri - abbiano continuati gli encomi. Io non saprei come meglio riassumere e completare il mio giudizio intorno a questo dramma, se non con le gravi parole del Becelli: [1]) « Il Bonarelli nella sua *Filli* sulle orme di troppo ingegnosamente ragionati amori caminò, comunque al principio si dica, non aver egli l'ultima mano all'opera imposto ed averla lasciata tal quale la stese la prima volta. E pure egli ha nel dire un suo modo e leggiadria singolare: se non che è alcune volte come da certo destino al raffinamento de' pensieri trasportato. » Si può pertanto concludere col dire che colla *Filli di Sciro* si era fatto un altro passo sullo sdrucciolo che conduceva dritto dritto al marinismo [2]).

Tutti gli scrittori di favole pastorali, posteriori all'*Aminta* e al *Pastor Fido*, non fecero altro che

1) Op. cit., lib. II, p. 173 sg.

2) Il Mazzucchelli nel 1700 contava venti edizioni della *Filli*, solo in Italia; fu pubblicata anche a Parigi, a Bruxelles, a Londra, ad Amsterdam e tradotta in francese ed in inglese. Una delle migliori edizioni è quella col titolo: *Opere del Bonarelli*, ecc. Roma, pel Grignani 1640, in 12. — Si stampa ancora fra le nostre pastorali più celebri; vedi la citata ediz. del Sonzogno: *I drammi dei boschi e delle marine*.

riprodurre sotto aspetti più o meno diversi i drammi magistrali del Tasso e del Guarini, quindi l'opera loro ebbe per l'arte poca o nessuna importanza, molto più che, secondando il corrotto gusto del tempo, le pastorali divennero sempre più insipide, più leziose, più sparse di concettuzzi. Ma venne chi seppe trarre da codesto genere un grande partito per arricchire il teatro. I drammi pastorali erano qua e là intrecciati di canti e accompagnati, come si è detto, dall'orchestra; ma quivi la musica era puramente accessoria, rendeva compiuta la festa, non la costituiva. Nel 1594 il fiorentino G. B. Rinuccini, aiutato dai tre musici il Peri, il Corsi ed il Caccini, compose il dramma mitologico della *Dafne*, dove ognuna delle belle arti dovea far mostra di tutta la sua pompa. Così la poesia, destinata ad essere per intero cantata, assunse un altro carattere, si affrettò o si rallentò non secondo le passioni, ma secondo quello che potea esprimere la musica, a questa venne sagrificata la condotta del dramma, e la maniera di verseggiare si accostò anche nel dialogo a quella che dava allora il Chiabrera alla strofe dell'ode, ch'egli imitava dagli antichi. Così il dramma in musica, accolto con entusiasmo dalle Corti d'Italia e di Francia, a poco a poco sostituì la favola pastorale, ma un maggior accordo possibile fra poesia e musica non si ottenne così tosto; per trovarlo bisognò l'opera di più che un secolo: il Rinuccini ebbe la gloria di averlo iniziato, il romano Silvio Stampiglia (1664-1735) e il veneto Apostolo Zeno (1669-1750) prepararono

il terreno al melodramma del Metastasio [1]). Questi, osserva a proposito il Guerrini [2]), scende in diritta linea dal Guarini, il *Pastor Fido* recitato alla Corte di Ferrara è il babbo dell'*Olimpiade* recitata alla Corte di Vienna.

Ecco una rapida corsa attraverso quel mondo pieno di suoni, di danze, di canti, di luminose visioni, che noi chiamiamo dramma pastorale e mitologico, attraverso a quel mondo che è esso medesimo una sola luminosa visione, anzi una poetica illusione, e nel quale la fantasia — quest'occhio dell'ingegno umano — ha trovato aperto il campo da spaziarvi liberamente colle sue ali poderose. In esso tutto è amore, tutto è sogno, tutto è idealità; se in questo regno del sentimento il poeta si abbandonerà a quel dolce vaneggiare, in gûisa da rappresentarsi come reale ciò che sta solamente dinanzi alla sua fantasia, noi lo vedremo avvolgersi nei folli deliri dell' Arcadia, se invece l' estro suo si lascerà trascinare dall'onda fascinatrice di un'arte che sorge a chiedere anch'essa il suo posto, come a degna sposa del verso si appartiene, lo vedremo dalle egloghe terrestri o acquatiche, dalle favole pastorali o tragicomiche, far passaggio al melodramma ed alle serenate in musica. È per tal modo che *Endimione, Orti Esperidi, Re Pastore, Angelica, Galatea* possono mandare fino a noi

1) Vedi: O. Tommasini: Pietro Metastasio e lo svolgimento del melodramma italiano, N. Ant. 1 maggio 1882.

2) Brandelli, serie IV, pag. 27.

qualche eco dei soavi concenti del Pergolesi. Tutta la polvere del passato, scrive il Vernon Lee [1]), pare che si sia appiccicata di preferenza alle figure rosee ed azzurre, ricciutelle, snelle, infioccate ed inghirlandate, figurine da ventaglio o da tabacchiera, figurone da soffitto o da giardino alla francese, dei Tirsi e degli Aristei, delle Amarilli e delle Clori della poesia boschereccia. Nel 1885 una giovine signora inglese d'illustre famiglia, ha avuto lo strano capriccio di risuscitare il dramma pastorale, di fare cioè rappresentare poco discosto da Londra all'aria aperta il capolavoro di Giovanni Fletcher (1576-1625), amico e collaboratore del Beaumont [2]) e dello Shakespeare, da una brigata aristocratica, recitando essa medesima la parte del protagonista. Il Vernon Lee che vi assistette ne ha riportata questa impressione: « Quale è più vero e naturale, il piacere che proviamo in una pastorelleria recitata fanciullescamente da una brigata di graziosi giovinotti e di signore carine in un bel parco tra il canto degli uccelli ed il sussurrare degli alberi, o quello che proviamo nel vedere a nudo tutti gli strazi del cuore umano, mostratoci da istrioni pagati e annoiati in un teatro dove si affoga dal caldo e si accieca dal gas? Chi sa che non avessero ragione que' nostri bisavoli! »

FINE.

1) Corrispondenza dall' Inghilterra, *Fanfulla* Dom. 16 agosto 1885.
2) *Works of Beaumont and Fletcher, by Theobald, Stewar and Sympson*, London, 1750, voll. 10.

INDICE BIBLIOGRAFICO DEGLI AUTORI